BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.

GERMANISCHE ABTEILUNG No. 5.

TANNHÄUSER

INHALT UND FORM SEINER GEDICHTE.

VON

DR. JOHANNES SIEBERT.

BERLIN 1894.
C. VOGT'S VERLAG.

Inhalt.

Die vorliegende Arbeit hat den historischen Tannhäuser und seine dichterische Thätigkeit zum Gegenstand, sie verzichtet auf eine Behandlung der an diesen Namen geknüpften Sage, welche E. Schmidt (Tannhäuser in Sage und Dichtung. Weimarer Festschrift zum 8. Okt. 1892. Abgedruckt in der Monatsschrift „Nord und Süd" Jahrg. 1892) und W. Golther (Geschichte der Tannh.-Sage und Dichtung. Bayreuther Taschenbuch 1891 S. 8 ff.) in ihren wechselnden Gestalten durch die Jahrhunderte bis zur Gegenwart verfolgt haben. Aber sie kann auch auf dem so beschränkten Gebiete nicht den Anspruch erheben, erschöpfend zu sein und sämtliche früheren Forschungen zusammenzufassen. Denn sie knüpft an diese an und sucht sie fortzuführen, nimmt aber die bereits eingehender erörterten Punkte auf, falls es die Einheitlichkeit erfordert oder abweichende Ansichten zum Ausdruck zu bringen sind. So bildet sie eine Fortsetzung der bis jetzt umfassendsten Darstellung von Tannhäusers Leben und Dichten, welche A. Oehlke in einer Königsberger Dissertation vom Jahre 1890 geliefert hat, sie hat aber auch die in der Recension dieser Schrift von E. Kück (AfdA. XVII, 207—213) gegebenen Anregungen dankbar, wenn auch nicht immer zustimmend verwertet. Möge sie so beitragen zur Würdigung und zum Verständnis einer eigenartigen Dichterpersönlichkeit.

Für die Citate aus Tannhäuser sind v. d. Hagens Minnesinger benutzt; das von Oehlke bevorzugte Verfahren, nach durchlaufenden Verszahlen zu citieren, ist beim Mangel einer entsprechenden Ausgabe wenig zweckmäßig und empfahl sich deshalb nicht zur Nachahmung.

I. Zu Tannhäusers Leben.

(Oehlke S. 5—14.)

Tannhäuser war ritterlichen Standes. XIV, 1,1 spricht nicht dagegen, wie schon Uhland Schriften IV, 272 gezeigt hat, aber um so mehr dafür. Denn als Ritter kennt ihn die spätere Sage, zwölf Ritter bilden den Gerichtshof, an dessen Spitze er als Gemahl der Venus nach Herm. v. Sachsenheim steht (Möhrin 831 ff.). Ritterliche Kleidung trägt er anscheinend auf dem Bilde in C, denn der lange weiße Mantel ist offenbar als Staatskleid gedacht, wie es in ritterlichen Kreisen in Gebrauch war (A. Schultz, Höfisches Leben I², 307). Auf dem Wege zum heiligen Lande unter den Leiden der Seefahrt gedenkt er der frohverlebten Tage in Italien; da sind es namentlich die Freuden der Jagd und der Minne, die er preist, da nennt er auch die Falkenjagd, die für besonders vornehm galt (Weinhold D. Fr.² II, 121) und wohl als ausschließlich in Ritterkreisen betriebener Sport anzusehen ist. Er stand ferner in naher Beziehung zu Herzog Friedrich von Oesterreich, den er als Muster aller ritterlichen Tugenden feiert; der Sänger, der sich als dessen Genossen bei Gesang und Tanz hinstellen durfte, der von ihm sehr reichlich mit liegenden Gütern ausgestattet war, wird sicher ritterlichen Standes gewesen sein. Weniger Gewicht ist auf die Anrede her gast (XII, 2 und XIV, 4) zu legen, das Prädikat her mag im Gegensatz zu den unfreundlichen Worten des wirtes ironisch zu fassen sein (Vgl. darüber

Roethe, Reinmar v. Zweter, S. 266). Allein da im Grunde nichts gegen die Ritterbürtigkeit spricht, nur der Mangel bestimmter Zeugnisse Zweifel an derselben erwecken kann, ist ein Schluß aus den angeführten Thatsachen wohl berechtigt, und man wird den Dichter unbedenklich einem der zahlreichen Geschlechter von Tanhûsen zurechnen dürfen. Für seine Heimat ist freilich damit nichts entschieden, die heraldischen Forschungen haben nur ein negatives Resultat ergeben, und da urkundliche Nachweise wegen der ungenauen Benennung nicht erbracht werden können, sind wir auf seine Gedichte als einzige Quelle angewiesen. Diese berechtigen uns, das südöstliche Deutschland als seine Heimat anzusehen; in Oesterreich hat er nachweislich längere Zeit gelebt, und mit den geographischen und politischen Verhältnissen desselben und seiner östlichen Nachbarländer ist er wohl vertraut; seine Sprache bietet kein Hindernis, ihn jenen Gegenden zuzuweisen, dagegen empfiehlt sich dies durch den Charakter seiner Gedichte, die sich eine engere Beziehung zum Volksmäßigen, Nationalen bewahrt haben, was für die Poesie gerade der ostdeutschen Länder, Baiern und Oesterreich, bezeichnend ist, während im Westen der fremde Einfluß stärker wirkte, die Loslösung der Kunstdichtung vom heimatlichen Boden, in bedeutenderem Maße stattgefunden hat. Auch der Umstand, daß er späteren österreichischen Dichtern nicht fremd war, wie denn der Wiener Bürger Jans Enenkel Stellen aus seinen Gedichten wörtlich benutzte (s. unten), macht es wahrscheinlich, daß es nicht nur Fürstengunst war, die ihn in jenem Boden so fest wurzeln ließ.

Im übrigen ist weniges Sichere über sein Leben aus den Gedichten zu erschließen. Erbgüter scheint er nicht besessen zu haben, denn schon vor dem Aufenthalt bei Friedrich ist er als gast umhergezogen (XIV, 4,4); er ist im heiligen Lande gewesen — man weiß nicht wann, da es nicht gerade ein Kreuzzug gewesen zu sein braucht, an dem er teilnahm — und ist auf seinen Sängerfahrten zu vielen Fürsten und Herren in Deutschland und über die Grenzen desselben hinaus gekommen, ohne daß sich bei irgend einem außer bei dem von Oesterreich ein längerer Auf-

enthalt nachweisen ließe; unstetes Wandern scheint den größten Teil seines Lebens sein Los gewesen zu sein.

Erscheint nach den bisherigen Ausführungen der Tannhäuser als ein fahrender Sänger ritterlichen Standes etwa wie Walther, so muß erwähnt werden, daß eine abweichende Ansicht in neuerer Zeit viel Anklang gefunden hat, nämlich die, er habe eine geistlich-gelehrte Bildung genossen, sei fahrender Kleriker, Vagant gewesen. Sie ist von Edw. Schroeder in die 6. Aufl. von Scherers Litteraturgesch. (S. 214) aufgenommen worden, sie wird auch mit Nachdruck hervorgehoben von Kück in der erwähnten Recension S. 208. Dagegen ist zunächst zu bemerken, daß der ritterliche Stand, für den doch so manches spricht, diese Annahme nicht gerade empfehlen kann. Wenn es unter den Vaganten auch ritterbürtige gab, so haben sie den daraus entspringenden Standescharakter jedenfalls bald abgestreift, während wir gerade in Tannhäusers Gedichten Spuren desselben zu erkennen glaubten. Aber Kück beruft sich auf dessen „höchst eigentümliche zerfahrene Gelehrsamkeit, die zuweilen heidnisch naive, keineswegs rohe Sinnlichkeit", die nirgends im deutschen Minnesang, wohl aber in der lat. Vagantendichtung ihres gleichen habe. Manche Aehnlichkeiten nun werden gewiß zwischen seiner Poesie und der, wie sie in der Sammlung der Carmina Burana (CB.) vorliegt, aufzufinden sein; jene Kleriker waren ebenso gut Fahrende wie er, und ein großer Ideenkreis, die Leiden und Entbehrungen des besitzlosen Mannes, zugleich die eigentümliche Romantik dieses Abenteurererlebens und die Berührung mit den verschiedensten Volksschichten war ihnen von vorneherein gemeinsam. Ob aber die Uebereinstimmung groß genug ist, um den Tannhäuser selbst nun ohne jedes direkte Zeugnis zum fahrenden Kleriker zu machen, möchte ich bezweifeln. Man darf denn doch über den Aehnlichkeiten die Verschiedenheiten nicht vergessen. Sehen wir zunächst ganz ab von denjenigen Gedichten der Beurener Sammlung, in denen die gelehrten Dichter ihren geistlichen Stand offen hervorkehren mit einem nicht geringen Stolz dem ungebildeten Laien und namentlich dem Ritterstande gegenüber, so finden wir auch in anderen, deren Verfasser an-

scheinend schon mehr verweltlicht waren, immer noch charakteristische Merkmale, die den gelehrten Ursprung verraten. Die zwei Quellen, auf denen die Bildung jener Kleriker vornehmlich beruhte, die Bibel und die lateinische Litteratur, kommen in ihrer Dichtung immer und immer wieder zum Vorschein. Mit Vorliebe geben sie ihren Geliebten lateinische Namen, ziehen antike Sagen und die Erzählungen des Alten Testaments heran; es sind dies die Fundgruben, denen sie ihre überaus zahlreichen Beispiele entnehmen. Denn in dieser geistigen Atmosphäre sind sie aufgewachsen, ihrem Banne können sie sich nie ganz entziehen. Wie steht es nun mit Tannhäuser in dieser Hinsicht? Bei weitem anders, nichts verrät bei ihm eine direkte Vertrautheit mit der Welt des Altertums, und abgesehen von dem vereinzelten regna V, 10,1, einem Worte, das wohl im Mittelalter auch ein halbwegs gebildeter Laie kannte, fehlt jeder Hinweis darauf, daß er der lateinischen Sprache mächtig war. Seine Kenntnis antiker Sagen und Göttergestalten beschränkt sich ganz auf den Kreis damaliger allgemeiner Bildung: die Sagen von Troja, die gern herangezogen werden, darf man dazu rechnen, wie die Geschichte der Medea; allbekannt war im Mittelalter die Sibylle und ebenso die Erzählung von Pyramus und Thisbe. Namen wie Discordia und Invidia gingen aus den lateinischen Vorlagen mittelbar oder unmittelbar in die Epen über, ersterer ist in diesen mehrfach belegt. Ebenso vermissen wir irgend welche Belesenheit im Alten Testament, denn die Arche Noah kannte jeder, und wenn ein Berg in Galiläa, auf dem Adam saß, erwähnt wird, so sieht das nicht gerade nach großer Gelehrsamkeit aus. Hätte aber Tannhäuser eine gelehrt-geistliche Bildung in seiner Jugend genossen, so wäre sicher manches davon haften geblieben, und er würde nicht unterlassen haben, seine Kenntnisse aufzuzeigen, da er sein Licht doch wahrlich nicht unter den Scheffel stellt, auch nicht mit Namen aus der Sage und Geschichte kargt. Aber die höfischen Epen sind es, die ihm die reichste Ausbeute gewähren, die anscheinend auch seine Kenntnis antiker Sagen vermittelten — man denke an Avenant IV,4 —, die höfisch-ritterliche Welt ist ihm am vertrautesten. Und wenn

er auch gern mit Gelehrsamkeit prunkt, die Art derselben ist doch eine ganz andere als bei den Vaganten und eher geeignet, einen Zusammenhang mit diesen abzuweisen, als ihn zu begründen.

Nun finden sich freilich auch in den CB. manche Liedchen, in denen die bezeichneten Eigenheiten fast ganz zurücktreten, nur wird man diese nicht gerade als typische Beispiele der Vagantenpoesie anführen dürfen, indem in ihnen schon eine Annäherung an die Laiendichtung stattgefunden hat. Und doch fehlt es auch in diesen nicht an gewissen Stileigenheiten, die für die Lieder der fahrenden Kleriker bezeichnend sind; unter anderem gehört dahin eine Vorliebe für Vergleiche, sowie eine Neigung zu Wortspielen und Sprachkünsteleien. Hierdurch sowie durch gelegentliche — man könnte fast sagen ungewollte — Herbeiziehung der Antike wird auch manchem einfachen Gedicht, in dem der gelehrte Charakter im allgemeinen zurücktritt, der Stempel der Vagantenpoesie aufgedrückt; so verrät unter den von Oehlke S. 38 als dem Tannhäuser besonders nahestehend verzeichneten no. 57 sich durch häufigere Anwendung bildlichen Ausdruckes und das künstliche Spiel mit video und invideo, 109 durch das dem Geiste des heidnischen Altertums entspringende diis adaequabitur, 118 durch Anführung der Iris. Mag aber auch wirklich einmal ein Vagant ein Liedchen gedichtet haben, dem alle diese Kennzeichen fehlen, in einer größeren Sammlung, wie die Tannhäusers ist, könnte selbst völlige Verweltlichung nicht alle die Eigenheiten einer von fremdartigen Ideen befruchteten Poesie ausgetilgt haben, müßten deutliche Spuren davon zurückgeblieben sein.

Größer ist die Uebereinstimmung in dem anderen von Kück hervorgehobenen Punkte, der naiv-sinnlichen Auffassung und Behandlung der Liebe. Aber muß dies denn gerade auf heidnische Anschauungen zurückgeführt werden? Doch nur erst dann, wenn der Erweis erbracht ist, daß Aehnliches sich auf nationalem Boden nicht findet. Und dieser Erweis wird schwerlich geliefert werden können. Naive Sinnlichkeit findet sich überall in natürlichen Verhältnissen, sie wird um so mehr hervortreten, je näher sich eine Poesie an solche anschließt, sie hat vor allem ihre Stätte in der

Volksdichtung selbst. Diese hat aber häufig genug auf die Kunstpoesie gewirkt und so auch auf die Dichter der Carm. Bur.; es ist unmöglich, diesen Zusammenhang abzuweisen: der Kleriker, dem die Studierzelle zu eng wurde und ein freies Wanderleben besser behagte, der dem Tanze unter der Linde zuschaute oder sich an ihm beteiltgte, der weltlicher Lust keineswegs abhold war und die Freuden der Liebe zu schätzen wußte, er konnte sich nicht abschließen gegen die Lieder des Volkes, mit denen er so vielfach in Berührung kam. Und daß man in diesen Kreisen sich nicht auf die gelehrten Traditionen beschränkte, sondern Fühlung mit dem wirklichen Leben suchte, zeigt schon die allmählige Aufgabe des Lateinischen und der Uebergang zu den Vulgärsprachen. Auch die unverkennbaren Spuren eines Zusammenhanges zwischen Minnesang und Vagantenlyrik werden ihre beste Erklärung finden, wenn man annimmt, daß beide aus dem gemeinsamen Quell der Volkspoesie schöpften (vgl. Burdach, Reinmar u. Walther, S. 155 ff.). Für die weltliche Kunstdichtung liegt dieser Einfluß teils offen zu tage, teils ist er mit ziemlicher Bestimmtheit zu erschließen. Allgemein anerkannt ist, daß Neithart sich an die Lieder des Volkes anschloß, und es liegt nahe, bei dem Tannhäuser, der ebenfalls Lieder, aber auch Leiche zum Tanze dichtete, für welche die Kunstpoesie entsprechende Vorbilder nicht gab, ein gleiches anzunehmen; es läßt sich auch, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden wird, mit ziemlicher Bestimmtheit erweisen. Das volkstümliche Tanzlied war ohne Zweifel derb, und erotische Verhältnisse spielten darin eine Hauptrolle, teilweise wird es sogar in Roheit ausgeartet sein, wie die Äußerungen der Geistlichen über den Tanz und die dabei gesungenen Lieder verraten (vgl. Boehme, Geschichte des Tanzes in Deutschland I, 93 ff.). Immerhin streifte erst kunstmäßige Weiterbildung ihm den aus der Anlehnung an natürliche Verhältnisse hervorgehenden naiven Charakter ab und brachte Lüsternheit und Frivolität hinein, und Tannhäusers sinnliche, freilich wohl kaum noch ganz naive Poesie, seine Bevorzugung von Themen, in denen derbe Natürlichkeit an die Stelle erkünstelter Liebesempfindung tritt, konnte sehr wohl auf diesem Boden erwachsen,

brauchte nicht der Anregungen vom heidnischen Altertum. Wo aber die Verwandschaft zwischen seiner Dichtung und der der Vaganten über diese allgemeinen Gesichtspunkte hinausgeht, liegt es nahe, die Vermittlung im Volksgesange zu suchen, und ich kenne keinen Punkt in Tannhäusers Gedichten, der dieser Lösung widerstrebte, sehe also auch keinen Grund, ihn für einen Vaganten zu halten, wofür auch nichts in dem, was wir von seinem Leben wissen, den geringsten Anhalt giebt.

Daher sehe ich in dem Tannhäuser einen ritterlichen Laien, der dem Zuge seiner Zeit folgte und mit dem Nimbus der Gelehrsamkeit sich zu umhüllen strebte, der aber, was die Art derselben anlangt, den Kreis höfischer Bildung nicht überschritt. Seine Belesenheit freilich ist groß, sie scheint sich nicht auf die deutschen Epen beschränkt, sondern auch auf französische ausgedehnt zu haben, zu deren Lektüre die Kenntnis der Sprache ihn befähigte. Viele der von ihm genannten Namen sind sonst nirgends oder doch sehr selten erwähnt; Oehlkes Annahme, daß seine Belesenheit kaum über das Maß dessen hinausgegangen sei, was damals Gemeingut der höfisch gebildeten Kreise war (S. 11), ist daher nicht haltbar; er scheint vielmehr die Durchschnittsbildung, wie es bei einem so vielgewanderten Manne auch ganz natürlich ist, bei weitem übertroffen zu haben.

II. Tannhäusers Dichten.

In der Litteraturgeschichte pflegt man den Tannhäuser jener Gruppe von Dichtern zuzurechnen, die man unter dem Namen der höfischen Dorfpoesie zusammenfaßt, und deren erster und bedeutendster Vertreter Neithart ist. Der Zusammenhang dieser beruht weniger auf unmittelbarer Abhängigkeit, als auf gewissen allgemeinen Uebereinstimmungen, wozu vor allem eine Einführung dörperlicher Motive und dadurch bedingte größere Derbheit, zugleich eine teils bewußte, teils unbewußte Opposition gegen den höfischen Minnesang gehört. Nur solche allgemeinen Gesichtspunkte sind es auch, die den Tannhäuser dieser Gruppe zuweisen; sein Verhältnis zu Neithart hat Oehlke S. 14 ff. erörtert und sowohl das beiden Gemeinsame wie das Trennende hervorgehoben. Es ergiebt sich daraus, daß für Annahme einer direkten Abhängigkeit nicht der geringste Grund vorliegt; gerade die eigentlich Neithartschen Themen (Gespräch zwischen Gespielinnen oder Mutter und Tochter, Szenen aus dem Leben der Bauern, Verspottung derselben) fehlen bei Tannhäuser ganz. Andrerseits sind aber auch die Uebereinstimmungen keine zufälligen; so bleibt denn für ihre Erklärung nur die Annahme einer gemeinsamen Quelle, des volkstümlichen Tanzliedes. Dieses wirkte auf beide anregend, mit ihm führten sie ein neues Element in die Kunstdichtung ein, das ihren Gegensatz zum Minnesang bedingt. Beide sind aber auch ritterlichen

Standes und aufgewachsen in der Sphäre höfischer Bildung, der sie sich keineswegs entziehen konnten und wollten; so kommt denn eine eigentümliche Mischung beider Elemente zustande, die eben für die ganze Gattung charakteristisch ist und und ihr den Namen gegeben hat. Von der individuellen Beanlagung hängt es ab, wie weit Höfisches und Dörperliches zu einer Einheit verschmolzen wird; am vollkommensten ist es wohl Neithart gelungen; bei anderen gehen Gedichte höfischer und volkstümlicher Art neben einander her, auch bei Tannhäuser heben sich beide Elemente teilweise noch deutlich von einander ab, ja treten sogar in Gegensatz und werden dann zur Erzielung einer humoristischen Wirkung verwertet. Im einzelnen wird freilich eine genaue Scheidung nicht möglich sein, da auch der höfische Minnesang kein reines Kunstprodukt ist, sondern vom Volksgesange ausging (in der altösterreichischen Lyrik) und von ihm auch später (so bei Walther) befruchtet wurde. An manchen Stellen aber tritt das volkstümliche Element deutlich genug hervor, ganz besonders in den Tanzleichen und hier wieder in dem letzten Teile, der den Tanz selbst zum Gegenstand hat. Auch ohne jeden anderen Anhalt müßte die eigenartige Form dieser Gedichte, die aus der Kunstlyrik nicht abgeleitet werden kann, in Verbindung mit dem Inhalt dazu führen, ihren Ursprung in den beim Tanze vom Volke gesungenen Liedern zu suchen, denn man wird dem Tannhäuser kaum soviel Originalität zutrauen dürfen, daß er damit etwas ganz Neues aus sich selbst heraus geschaffen hätte. Dem widerspricht schon der durch und durch formelhafte Charakter dieser Teile, in denen manche Wendungen regelmäßig wiederkehren; Tannhäuser hat diese natürlich nicht selbst gebildet, sondern nur Althergebrachtes, das bereits feste Gestalt gewonnen hatte, aufgenommen und verarbeitet. Andere Dichter, die ebenfalls hie und da dem Volke sich näherten, thaten ein Gleiches; so kehren denn manche jener Formeln wieder in einigen Leichen des Schenken Ulrich von Winterstetten, namentlich dem 3. und 4. (nach der Ausgabe von Minor), auch in einem Heinrichs von Sax (Bartsch, Schweizer Minnesinger [SMS] XVI, 1), ohne daß bei diesen direkte Beziehung

zu Tannhäuser vorzuliegen scheint (vgl. Minor Einleitung S. XV).

Zu diesen regelmäßig wiederkehrenden Zügen gehört zunächst der Beginn des Schlußteils mit der Aufforderung zum Tanz: Tanh. I, 20. (II, 18.) III, 19. IV, 28. V, 23. Wint. III, 93. IV, 173. Sax 83. Es wird nach den Tänzerinnen gefragt, entweder nach einzelnen oder allgemein: Tanh. I, 22. 24. III, 21. IV, 29. 30. V, 24. Wint. IV, 171.

Etwas modificiert, in der Form, daß noch einige vermißt werden, findet sich dies noch in einem volkstümlichen Tanzliede von 1620 (Weim. Jahrbuch III, 126. Boehme, Gesch. d. Tanzes I, 55):

Tanzen wir, tanzen wir
den Firlefanz von Schwaben
es sind nicht all in diesem Reihn,
die wir sollen haben.

Bei dieser Frage oder auch sonst werden die Tänzerinnen mit Namen genannt, und zwar nur in diesem Schlußteil, nie im Vorhergehenden: Tanh. I, 27. III, 19. 21. IV, 29. 30. V, 24. Wint. III, 101—6. IV, 171—2. 182. Fast nie fehlt die Aufforderung zur Freude: Tanh. I, 25. 28. II, 18. 25. III, 19. Wint. IV, 169. 170. 173. Sax 80. 82. 89—91. 97 f. 104. 115. Gegen den Schluß hin wird ausdrücklich auf das Ende des Tanzes hingewiesen: Tanh. II, 24. IV, 31 (mit einer in volksmäßiger Dichtung sehr beliebten Formel). V, 28. Wint. III, 115. IV, 183. Sax 139; oft mit dem Ausdruck des Befürchtens, der Tanz möchte zu lang werden: Tanh. V, 28. Wint. III, 115. IV, 183. 184. Das verdrießt die Tänzer und sie werden unwillig: V, 28, 3; vgl. Ring des Wittenweiler (ed. Bechstein) S. 170 unten:

Pertschi zuo dem trüller schrê:
Läss darvon und pfeiff niht mê!

Johann von Münster schreibt 1594 über den Bauerntanz (nach Boehme Gesch. d. T. I, 85):

„Da hört man dann oft einen schrecklichen Fluch über den

Pfeiffer, daß er viel zu bald den Tanz ausgespielet oder auch manchmal den Tanz zu lang gemachet hat."

Mit dem Rufe heia hei, der für den Reigen typisch gewesen zu sein scheint — vgl. MSH III, 283b, 6:

Dannoch habens einen sit:
swer dem reien volget mit,
der muoz schrîen heia hei! unt hei! —

sowie der Mitteilung, daß des Spielmanns Saite gerissen oder auch sein Fiedelbogen gebrochen ist, schließt das Lied: Tanh. III, 21. IV, 31. V, 29. Wint. III, 121 und 122. IV, 186. Der formelhafte Ausdruck hat sich erhalten am Schlusse eines Volksliedes, Uhland 114:

Der uns diss new lied erstmals sang,
er hats gar wol gesungen,
er hats den megdlein auf der lauten gespilt,
die seiten sind im zersprungen.

(Vgl. Uhland Schr. III, 525.)

Tannhäuser fügt die Formel meist ziemlich unvermittelt an; enger ist die Verbindung mit dem Inhalt des Gedichtes bei Wint. III, 121:

mîn herze von smerze wil mit dem seiten rehte enzwei;

Hier wird die innere Stimmung im äußeren Vorgang harmonisch zum Ausdruck gebracht. An und für sich würde dies dem natürlichen Empfinden sehr wohl entsprechen, aber der Ton, in dem diese Gegenüberstellung gehalten ist, die Einführung des Themas der unglücklichen Liebe, das ganz im Sinne des höfischen Minnesangs abgehandelt wird, lassen keinen Zweifel darüber, daß wir es hier mit einer kunstmäßigen Weiterbildung zu thun haben, während das volkstümliche Tanzlied das Reißen der Saite noch nicht in diesem Sinne symbolisch verwertete. Das Motiv selbst freilich, mit einem gewaltsamen äußeren Vorgang einen jähen Wechsel im Gefühlsleben zu bezeichnen, hat sich auch die Volkspoesie nicht entgehen lassen, aber sie faßt es mit einem ganz

anderen Ernste auf als der mit seinen Empfindungen spielende Minnesinger, und in der Zerstörung des Symbols spiegelt sich ihr ein wirkliches inneres Zerrissensein ab:

Die Mühle ist zerbrochen,
Die Liebe hat ein End,

heißt es in der gedrängten Kürze des Volksliedes. Da ist das Symbol wohl am Platze und steigert den ergreifenden Ernst, ganz unangebracht aber wäre es in einem so trüben Sinne am Schlusse des lustigen, ja ausgelassenen Tanzliedes. Hier bringt das Reißen der Saite nur das plötzliche Aufhören drastisch zum Ausdruck, Winterstettens Heranziehung seelischer Vorgänge ist sekundär und nicht im volkstümlichen Tanzliede gegeben; Tannhäuser steht diesem näher, wenn er den Schluß meist unvermittelt anfügt und auch dadurch das plötzliche Eintreten desselben bezeichnet.

Manche der bisher aus den Leichen beigebrachten Formeln finden sich auch in Liedern, so die Aufforderung zum Tanz und zur Freude häufig bei Neithart, ebenso die Namennennung; bei Konrad von Kilchberg MSH I,25 beginnt der Refrain: Ir geilent iuch jungen, die 3. Strophe ist ganz ausgefüllt mit Mädchennamen, die 4. beginnt mit der Frage nach den Teilnehmern am Tanze, ähnlich Neith. XXX, 17 (Haupt), MSH III, 196 b 6.

Neben diesen ziemlich regelmäßig wiederkehrenden Zügen weisen noch einige mehr vereinzelte auf volkstümlichen Ursprung. Mit der Aufforderung zur Freude hängt eng zusammen die Verwünschung derer, welche die Freude stören: IV, 31 Schon Heinrich von Veldeke schalt auf die griesgrämigen Tadler, die dem höfischen Sänger mit den Merkern des Minnesangs zusammenfallen, MSF 60,31:

In den zîten daz die rôsen
erzeigent manic schoene blat,
sô fluochet man den fröudelôsen
die rüeger sint an maneger stat,

und den Fluch selbst hat Gottfr. v. Neifen (hrsg. v. M. Haupt) 5,31:

wê im der uns vröude erbunne!

Solche Verwünschungen werden von Uhland Schr. III, 274 ff. als altvolkstümlich erwiesen. Der Verwünschung entspricht es auf der anderen Seite, dem Förderer der Frühlingslust Glück und Wohlgelingen zu verheißen, wie es III, 20 geschieht.

Nahe damit berührt sich die Vorstellung, daß nur der Fröhliche zum Tanz kommen darf, nur der Liebende sich unter die jugendlustige Schar mischen soll (II, 18), ebenfalls ein alter, häufig vorkommender Zug (Uhl. Schr. III, 424), dem ebenso wie jenen Verwünschungen die immer wiederkehrende Ideenverknüpfung von Liebeslust und Tanz als Symbol der Frühlingsfreude zu Grunde liegt.

Alles bisher Genannte beschränkt sich auf den letzten, verhältnismäßig sehr kurzen Teil der Tanzleiche, der bei Tannhäuser sowohl wie in den herangezogenen Gedichten Winterstettens unvermittelt einsetzt, ohne irgendwie mit dem Vorhergehenden verknüpft zu sein. So I, 20. III, 19. IV, 28. V, 23. Wint. III, 93. IV, 169. Wir werden für ihn besonders Anschluß an Tanzlieder des Volkes anzunehmen haben.

Ein weit größerer Spielraum war der Phantasie und der Subjektivität des Dichters gegeben in den übrigen Teilen. Die Themen sind in diesen so verschiedenartig, daß für sie feste Formen anscheinend nicht ausgebildet waren, und Tannhäuser benutzt die gebotene Freiheit, um seiner Laune die Zügel schießen zu lassen und alles Mögliche in diesem Rahmen zu behandeln. Für I und IV—VI lagen ihm volkstümliche Vorbilder ganz fern, wohl aber scheint er in II und III sich an solche angeschlossen zu haben. Beide Leiche haben ein Liebesabenteuer im Freien zum Gegenstand, und die Stoffverwandschaft der franz. Pastourelle oder Romanze ließ sie als deren Nachahmung erscheinen. Als solche faßt sie auch Bielschowsky, Gesch. d. deutschen Dorfpoesie, auf (S. 292, A. 1), obschon er für Neitharts Dichtung den seit Wackernagel in größerem oder geringerem Grade behaupteten Einfluß der Pastourelle in Abrede stellt (S. 282—94). Aber auch Tannhäusers Dichten wird durch solche Annahme in eine falsche Beleuchtung gerückt. Gekannt hat er freilich die inhaltlich

verwandten französischen Gedichte, darüber läßt die massenhafte Verwendung franz. Wörter in III und die Aehnlichkeit der Anlage keinen Zweifel; doch hat er sie nicht geradezu nachgeahmt. Denn einige im 2. und 3. Leich vorkommende und für sie wesentliche Züge haben ihre Wurzel in den Sitten und Anschauungen des deutschen Volkes und begegnen häufig im späteren Volksliede; der Gang auf die Heide und die Begegnung daselbst ist ein von der Kunst- und Volkspoesie häufig benutztes Motiv, taucht in jener jedoch erst auf, als die Grenzen zwischen beiden sich verwischen, und wird auch dann von der Dichtung höheren Stiles nur in allegorischem Sinne verwertet. Steht also in späteren Gras-, Reiter- oder Jägerliedern das Liebesabenteuer wieder in engster Verbindung mit dem Gang auf die Heide, so wird man dies schwerlich auf dem Umweg der abgeblaßten deutschen Kunstdichtung auf die französische Pastourelle oder Romanze zurückführen dürfen, sondern auf ältere Liedchen heimischen Ursprungs, an welche bereits Walther in seinem „Under der linden“ anknüpfte. Solche Lieder lagen auch Tannhäuser vor, allerdings zu einer Zeit, als das französische Volkslied bereits kunstmäßig umgestaltet und mit höfischen Anschauungen durchsetzt war; die so entstandene französische Romanze, nicht die eigentliche Pastourelle, wirkte daher auf ihn, den Kenner französischer Dichtung, gleichzeitig ein mit der einfacheren Form, in höherem oder geringerem Grade, keineswegs aber ausschließlich; denn es fehlt alles das, was mit dem schlichteren deutschen Liede sich nicht in Einklang bringen ließ, es fehlt der betrogene Ehemann, der Spott des Ritters nach erreichtem Zweck, überhaupt jeder frivole Zug; auch erscheint die weibliche Person nicht als Dame, sondern als einfaches ländliches Mädchen, das sich dem stürmisch Werbenden gegenüber schüchtern und zurückhaltend benimmt und ihn die Kosten des Gespräches fast allein tragen läßt; auch er ist nicht der kalt überlegene, sich seiner Erfolge rühmende Verführer, sondern der hingebende, in der Erinnerung schwelgende, schwärmerische Liebhaber. In diesem innigen Ton und den sonstigen Abweichungen stimmt Tannhäuser mit dem deutschen Volksliede überein, namentlich der 2. Leich steht diesem

nahe. So gleich in der Motivierung des Zusammentreffens auf der Heide (II,12), die Begegnung wird durch die eng mit dem Tanze zusammenhängende Sitte des Blumenbrechens veranlaßt. Diese war im tanzfrohen Mittelalter allgemein verbreitet und hat viele Spuren im Minnesang hinterlassen (Uhl. Schr. III, 418). Die Mädchen des Dorfes gingen aus, um Blumen zum Kranze zu suchen, oder man ging paarweise in die Blumen, und dies bot, wie viele Stellen zeigen, Gelegenheit zu Situationen, wie sie Tannhäusers Leiche zum Gegenstand haben. Ausdrücke wie „in die Rosen gehn," „mit jemand Rosen brechen" wurden geradezu zu euphemistischen Umschreibungen (vgl. Uhl. Schr. III, 420). Auch dem späteren Volksliede ist dieser Doppelsinn noch wohl bekannt, vgl. Uhl. Volksl. no. 22. Eine etwas veränderte Form ist es, wenn das Mädchen allein nach Rosen geht und erst auf der Wiese oder der Heide die Begegnung stattfindet, wie bei Tannhäuser. Diese Art ist im Volksliede vornehmlich beliebt, vgl. Uhl. Volksl. 24. 93. 106. 146, auch CB. 146, ferner Uhl. 104 und 105. Der Begegnung folgt die Begrüßung und schließlich der Liebesgenuß, so in den bisher genannten Liedern; er bildet auch die Voraussetzung für 23 und 25, denn dort wird Str. 6 Rosenbrechen und Lieben als fest zusammengehörend aufgefaßt, hier das blumensuchende Mädchen von der Hasel vor dem Verlieren des Kranzes gewarnt. Tannhäuser kann diesen Zug kaum aus den französischen Gedichten genommen haben, denn in ihnen geschieht zwar auch hie und da des Blumenpflückens Erwähnung, aber es ist bereits mehr ein äußerlicher Zierrat und hat etwa dieselbe Bedeutung, wie wenn der Ritter die Schöne an einem Quell sitzend trifft oder durch ihren Gesang auf sie aufmerksam gemacht wird.

Bemerkenswert im Volkslied ist ferner der Zug, daß man „des Morgens früh aufsteht" und im Morgentau die Blumen bricht. Denn die Rosen sind am schönsten, wenn die Tauperlen darauf liegen (Uhl. Schr. III, 509 f., dazu Volksl .24,4). Damit übereinstimmend läßt Tannhäuser seine Maid sprechen: dur senften

luft ich in dem touwe her nâch rôsenbluomen gie und weist auch vorher (II, 3,3) auf den erfrischenden Morgentau hin.

Zum Ausdruck der gelungenen Annäherung gebraucht er die Worte: ich nam si bî der wîzen hant (II, 16,2). Auf das Formelhafte dieser Wendung hat R. M. Meyer ZfdA. 29,139 aufmerksam gemacht und eine Reihe von Beispielen angeführt. Sie lassen sich noch leicht vermehren: MSH. II, 172 b (Niuniu)

er nam si bî der wîzen hant.

Mittler Volksl. 70,3:

er nam das mädchen bei seiner hant.

Uhl. Volksl. 88,6 und 105,5:

er nam si bei ir schneeweizen hant.

Uhl. 256,7:

er nam si bei der hende,
bei ir schneeweizen hant.

Der Ausdruck ist in diesen Fällen geradezu ein Euphemismus für die Umarmung, so auch Uhl. 81,4. 106,2. CB. 145; wie fest diese Ideenverbindung war, kann CB. 146,3 zeigen:

er nam mich bî der wîzen hant,
sed non indecenter.

Der Minnesang in der eigentlich höfischen Zeit kennt diesen Doppelsinn nicht, Hadloub schwebt er vor 51,20 (Bartsch SMS. XXVII):

si vüert in mit ir sô wîzen hende
vür ir bette.

Nur Tannhäuser verwendet ihn genau so wie der Volksgesang.

Nehmen wir zu den festgestellten Uebereinstimmungen noch hinzu, daß die metrische Form in den beiden Leichen auch nicht im entferntesten an die der französischen Pastourellen erinnert, welche in regelmäßigen Strophen abgefaßt sind, so scheint es, daß man nicht von einer Nachahmung jener reden kann, sondern nur von einem Zusammenwirken zweier Elemente, der französischen Romanze und des deutschen Volksliedes. Im 3. Leich überwiegt der Einfluß jener, im 2. der des letzteren. Hier war das Motiv auf heimatlichen Boden gegeben in dem Mädchen, das auf der Heide

Rosen zum Kranze sucht und mit dem Manne, den es trifft, sich den Freuden der Minne hingiebt; die teilweise Versetzung in die höfische Sphäre, die Verwendung der dahin gehörigen zierlichen Floskeln mag auf Kenntnis der verwandten französischen Dichtungsart zurückzuführen sein. III ist anscheinend später gedichtet als II, denn was sich hier nur in Ansätzen findet, der kaum auffallende Gegensatz zwischen ländlicher Einfachheit und höfischen Formen, ist dort schnörkelhaft ausgestaltet und durch Uebertreibung zu komischer Wirkung gebracht. Vom volkstümlichen Stoffe hat Tannhäuser demnach den Ausgang genommen; er steht der Art des Volksliedes auch näher als die Verfasser ähnlicher Gedichte in den Carm. Bur. Von den von Bielschowsky S. 292 daraus verglichenen (no. 43. 52. 57. 63. 119. 120) hat keines die Begründung des Zusammentreffens durch das Blumensuchen, dagegen tritt das Mädchen als Hirtin auf, wie nie in Gedichten deutschen Ursprungs, wohl aber in der eigentlichen Pastourelle; fremde Muster haben also die lateinischen Gedichte stärker beeinflußt.

Wenn bei Tannhäuser die Schilderung der äußeren Schönheit der Geliebten einen bedeutenden Raum einnimmt, so mochte ihm für diese Ausführlichkeit nicht der Volksgesang vorbildlich sein, denn das Volksepos liebt sie eben so wenig (Weinhold, D. Fr. I, 221 A. 2) wie das Volkslied, das nur wenige feststehende Züge giebt. Aber von der Lyrik sowohl wie vom Epos höfischen Stiles unterscheidet er sich durch die geringere Zurückhaltung den verborgenen Reizen gegenüber; nur einmal (IV, 19) erwähnt er das Gesetz feiner höfischer Sitte, mehr aus zufälliger Erinnerung, als um sich daran zu binden; in der größeren Derbheit sieht er nichts Verfängliches, was wieder seine Richtung nach der Seite des Volkes hin offenbart.

Diese tritt aber nicht nur in den Leichen hervor, auch die Lieder enthalten Spuren einer Einwirkung volkstümlicher Poesie. Beliebt war in dieser ein auch in die Kunstdichtung übergegangenes Motiv, die Aufführung von unmöglichen Dingen. Tannhäuser hat dasselbe verwertet in den 3 Liedern, in denen er den Minne-

dienst in seinen Übertreibungen verspottet. Freilich finden sich vereinzelte Beispiele dieser Art schon bei früheren Dichtern (vgl. Oehlke S. 27 f.), allein Tannhäuser zeigt keine direkte Abhängigkeit von diesen, man wird deshalb Weiterbildung volkstümlicher Anregungen bei ihm annehmen dürfen. Einen Maßstab für die größere oder geringere Entfernung von diesem Ausgangspunkt geben die einzelnen Beispiele: je natürlicher die Vorstellungen und Begriffe sind, auf denen sie beruhen, desto näher stehen sie dem Volke, je größer und entlegener die Gelehrsamkeit, je gekünstelter ihre Form, um so weiter ist der Abstand. Tannhäusers Adynata nun erinnern zum Teil an solche der Volkspoesie. So zieht diese gern Mond und Sonne heran (Uhl. Schr. III, 216 f.) und faßt namentlich deren Unverrückbarkeit ins Auge, ähnlich Tannhäuser VIII, 3. Zu IX, 2, 3: sô der Miuseberc zergê sam der snê vergleicht sich eine Variation des Schlusses im bekannten Volksliede vom verwundeten Knaben (Des Knaben Wunderhorn IV, 362):

„Wie lang soll ich denn traurig sein?"
„Bis alle die Berge vergangen sein."
„Die Berge vergehn ja nimmermehr,
ei so nimmt mein Trauern kein Ende mehr."

An ein weit verbreitetes Märchenmotiv errinnert die Forderung, ein Haus von Elfenbein auf einem See zu bauen; man denkt dabei an die Schlösser von Silber, Gold und Marmelstein, mit denen die naive Volksphantasie sich so gern beschäftigt (Uhland, Schr. III, 240). Auch die meisten anderen Beispiele sind ungekünstelt und ohne Gelehrsamkeit, aus der umgebenden Natur genommen, so die Forderung des Fliegens, die weitere, das Eintreten von Naturnotwendigkeiten, wie Schnee und Regen, Sommer und Klee, zu verhindern oder Flüsse abzulenken und an einen anderen Ort zu versetzen. Anderes freilich verrät schon den auf dem Grunde des Traditionellen weiterbauenden Dichter, wie die aus dem höfischen Epos und der Bibel entnommenen Beispiele, doch fehlt noch die phantastische und gesuchte Gelehrsamkeit späterer Spruchdichter.

Kenntnis des Volksgesanges folgert Kummer (Herrand von

Wildonie, Wien 1880 S. 67 A. 7) aus der formelhaften Wendung am Schlusse von XII,4: swer des geleuben welle niht, der var unz erz beschouwe, wozu er das Studentenlied „Constanz liegt am Bodensee, wers nicht glaubt, geh hin und seh!" vergleicht. Die Formel ist auch sonst verbreitet. Tannhäuser selbst hat sie noch V,11:

. . . . wer den welle sehen,
der var dâhin, sô muoz er mir der wârheit jehen,

ferner Enenkel in der Weltchronik v. 25224: wer des niht geloub der nem sîn war. Eine ähnliche Appellation an die eigene Erfahrung der Hörer ist der Schluß von XII,1: dunke ieman daz ez sanfte sî, der tuo alsô ich taete.

Beliebt war ferner als Abschluß die Versicherung, daß der Dichter nicht zürne, wenn ein anderer seine Sache besser mache als er:

Tannh. III, 17,1 f.: ist ieman dem gelinge baz
daz lâze ich iemer âne haz.

Ähnlich I, 19,1 f. IV, 26,3 f. Vgl. ferner Wolfram, Parc. 114,5 f.

swer nu wîben sprichet baz
deiswâr daz lâz ich âne haz.

Reinmar v. Hagenau MSF. 159,16 ff:

sâ denne lâze ich âne haz,
swer giht daz ime an vröuden sî gelungen baz,
der habe im daz

Ulrich von Winterstetten III, 120:

swer gerne in lerne dem gelinge deste baz

Enenkel, Weltchronik 89 ff.:

sî ieman dem ez missehag,
der mach ein bezzer sag,
daz wil ich lâzen âne zorn.

Freidank 129,21 f. (ed. W. Grimm):

swer ân diu vieriu sprichet baz
dan ich, daz lâz ich âne haz.

Der Ausdruck erinnert ganz an die Formeln der Spielmannspoesie

und findet sich auch im Spielmannsliede vom Herzog Ernst (Bartsch S. 213; 89,11 u. 13):

daz weln wir lâzen sunder haz,
swer sîn mêr künne der singe ez baz.

Dem oft darin vorkommenden Hinweis auf das Gelingen entspricht das am Schlusse von Volksliedern so häufige „ihm ist so wohl gelungen."

Direkt auf Tannh. geht die besprochene Formel anscheinend zurück in einer Erzählung bei Keller (Erzähl. aus altd. Hss. S. 123 ff., betitelt der minnen klefferer; sie lautet dort (S. 124,7 u. 8):

wer si nu möge gemachen baz,
der tüewe ez gar ân meinen haz.

Die Entlehnung wird wahrscheinlich gemacht durch die reichliche Benutzung Tannhäuserscher Motive, des Spazierganges und der Begegnung auf der Aue am Morgen, der förmlichen Begrüßung (125,9 ff.) und der unerfüllbaren Bedingungen (128,18—20).

Einen gewissen Maßstab für die mehr oder minder nahe Fühlung, die ein Dichter mit der Volkspoesie hat, geben auch die Naturschilderungen, und es läßt sich im allgemeinen der Satz aufstellen, daß ein solcher dem natürlichen Empfinden um so näher steht, je frischer und ursprünglicher diese sind, wenn auch selbstverständlich die individuelle poetische Begabung und die Richtung der Zeit dabei wesentlich in Frage kommt. Tannhäuser nun verrät in dieser Beziehung den doppelten Einfluß, unter dem er steht. Im Minnesang war der Natureingang vielfach zur Schablone geworden; auch er benutzt ihn so ohne nähere Beziehung zum Inhalt des Gedichtes, namentlich im 1. Leich; ziemlich schematisch und nur eine Zusammenstellung der üblichen Phrasen ist die Frühlingsschilderung im 7. Liede. Doch ist wenigstens überall der Einklang von Frühlingsschönheit und Liebesfreude oder Tanzlust, von Wintersleid und Liebeskummer festgehalten. Aber abgesehen von den etwas gedrechselten Eingängen fehlt es nicht an hübschen frisch und warm empfundenen Naturschilderungen, die nicht aus angelernter Kunst stammen, sondern einem für das einfache Schöne empfänglichen Herzen entspringen. So namentlich II,2—4, der

stimmungsvolle Bericht von dem Gange durch die wonnige Einsamkeit mit der hübschen Darstellung des Lebens und Webens auf der Heide, so III, 5, wo das Fernsein aller Lebenssorgen in der Heiterkeit der Umgebung, des von Vogelsang erfüllten Waldes ausgeprägt wird.

Des Maien Glanz und seine Blütenpracht gilt dem Tannhäuser als der nur noch von der Geliebten übertroffene Gipfel irdischer Vollkommenheit (XV, 3, 11—13. II, 20); der Sang davon verschönt die Schäferstunde (III, 12, 4—6), und schlimm ist das Los dessen, dem es verwehrt ist, an Blumen und Vogelsang sich zu erfreuen (III, 31); die Schönheit der Natur gehört zu den würdigsten Gegenständen dichterischer Verherrlichung. Solche kleinen Züge scheinen so ungesucht, so schmucklos treten sie bisweilen hervor, daß sie auf Empfindungen schließen lassen, wie sie nur einem innigen Zusammenleben mit der Natur entspringen, wie sie demnach vornehmlich in den Kreisen des Volkes und der seiner naiven Poesie nahestehenden Dichter sich kundgeben.

Wenn wir nun die vielfachen Zusammenhänge, die Tannhäuser als einen solchen erscheinen lassen, überblicken, dann noch seinen außerordentlich formelhaften Stil heranziehen, sowie die kräftige Realistik, mit der er ein Bild seines Genußlebens, seiner zerrütteten Verhältnisse, seines verkommenen Hauswesens entwirft, so kann kein Zweifel obwalten, daß er von seiten der Volkspoesie die stärksten Anregungen erfahren hat, so freilich, daß er das dort Gebotene nicht einfach übernahm, sondern in seiner Weise ausgestaltete und mit den Überlieferungen der Kunstlyrik verschmolz.

In dieser Auffassung kann uns auch der Umstand nicht beirren, daß die Gestalten der heimischen Heldensage, welche gerade dem Volksepos den Stoff lieferten, bei ihm fast garnicht vertreten sind, dagegen die höfischen Epen mit Vorliebe ausgebeutet werden. Denn Tannhäuser ist ja weit davon entfernt, ein Volksdichter zu sein, er will gelehrt erscheinen und durch sein Wissen Eindruck machen; da wählte er nicht das Allbekannte, nicht was man auf den Gassen sang, sondern das seinem Publikum Fernerliegende, eine höhere Bildung Verratende. Es wäre ganz unberechtigt,

wollte man auf Grund dieses Schweigens seine Bekanntschaft mit dem Volksepos irgendwie in Zweifel ziehen.

Das höfische Element in der Poesie Tannhäusers als zweiter Grundbestandteil derselben liegt überall so deutlich zu Tage, daß es nur eines kurzen Hinweises bedarf. Sein Wort- und Phrasenschatz ist zum großen Teil dem des Minnesangs entnommen, oft läßt sich Vers für Vers mit einem oder mehreren ähnlichen aus diesem belegen; die Wendungen, welche eine lange Kunstübung für das Lob der vrouwe in reicher Fülle ausgeprägt hatte, gebraucht er mit Vorliebe, teils freilich sie parodierend, teils aber auch ohne diese Absicht in vollem Ernst, ja er überträgt sogar einen Teil derselben auf seinen Gönner, Herzog Friedrich. Ganz auf dem Boden des Frauendienstes steht er, wenn er im 7. Liede (2, 8) sagt, daß nur die Geliebte seinen Kummer wenden könne und ähnlich XV sich ausspricht; wenn er bei der Begegnung auf der Heide als minnewerbenden, die Huld der Geliebten erflehenden Ritter sich vorführt. Seine Vertrautheit mit höfischer Sitte zeigt er in dem Spruche XII, 5, in dem er in kurzen Zügen eine Hofzucht entwirft. Auf dem ganzen Gebiete des höfischen Epos ist er bewandert und dessen Gestalten sind ihm wohlbekannt. Er konnte sich eben dem Übergewicht, das eine längere weite Verbreitung dem Minnesang in allen Kreisen gegeben hatte, nicht entziehen, und während er in einzelnen Gedichten die Pfeile seines Spottes gegen ihn schleudert, steht er in anderen noch ganz auf seinem Boden. Die Traditionen der kunstmäßigen weltlichen Lyrik waren in ihm noch lebendig, es kreuzten sich also die verschiedensten Einflüsse, ohne sich zu völliger Einheit zu durchdringen.

Wurde Tannhäusers Poesie bisher nur vom Gesichtspunkte des Zusammenhangs mit vorausgehender Kunstübung aus betrachtet, so kommt neben dem Anschluß an das Gegebene als ein bedeutsames Moment für ihre Beurteilung seine dichterische Individualität in Betracht, in der sich die Dinge abspiegelten und aus der heraus sie ihre charakteristische Gestalt empfingen. Diese seine Eigenart ist eine sehr hervorragende und fast überall ausgeprägte. Originell ist er in der Verspottung des Minnesangs, indem er

mit der ernsthaftesten Miene dessen verstiegene Manier übertreibend nachahmt, eine Art der Parodie, in der er wohl Nachfolger fand, ohne daß für ihn Anschluß an einen früheren Dichter nachweisbar wäre. Ebenso originell ist er in der drastischen Schilderung seiner persönlichen Verhältnisse, mag er nun seine Erlebnisse auf der Seefahrt oder die Leiden des fahrenden Sängers oder den traurigen Zustand seines Hauses zum Gegenstand derselben machen. Worin er sich in alledem von der Behandlung ähnlicher Stoffe durch andere unterscheidet, das ist der kräftige Humor, mit dem er alles zu umkleiden weiß, der nicht nur die von einem fröhlichen Geiste getragenen Gedichte, namentlich die Tanzleiche, schwungvoll belebt, sondern auch über die, in denen die düsteren Farben vorherrschen, seinen heiteren Glanz wirft und die Schatten verscheucht. Mit diesem Humor ausgestattet tritt der Dichter uns als eine stets fröhliche Natur entgegen, die die Genüsse des Lebens wohl zu schätzen weiß, aber auch in schlimmen Lagen, unter Entbehrungen und Widerwärtigkeiten aller Art sich nicht in fruchtlosen Klagen ergeht, sondern mit scherzendem Wort sich über das Störende hinwegsetzt. Freude und Lebenslust sind die Angelpunkte seiner Poesie; eine stete Heiterkeit, die das Heute genießt und sich um das Morgen nicht kümmert, ist ihm treu geblieben in seinem wechselvollen Dasein.

Darum war auch sein eigentliches Lebenselement der Tanz unter der Linde zur Frühlings- und Sommerzeit, den er in seiner ganzen lustigen Ausgelassenheit zu schildern verstanden hat, wie er von langsameren Touren zu größerer Schnelligkeit sich steigert, in immer tollerem Wirbel sich dreht, bis der Atem ausgeht und die Saite zerspringt. Dieser Frohsinn, der als steter Gefährte des Tanzes, auch des winterlichen (XI), ganz besonders in der Schilderung desselben sich offenbart, breitet seinen Schimmer bisweilen auch schon auf den ersten Teil der Leiche aus, so wenn Herzog Friedrich im 1. als fröhlich lachender Führer des Reigens gefeiert, oder im 2. und 3. der Hochgenuß heimlicher Liebe geschildert wird, bei der Blumenpracht und Sonnenglanz, Waldesschatten und Quellgeriesel den stimmungsvollen Hintergrund bilden.

In krasseren Formen zeigt sich diese Neigung zu Lust und Humor, wenn der Dichter zu den Mitteln der Übertreibung, des grotesken Aufputzes greift, wie wir es im 3. Leich mit seinen pomphaften Formalitäten, seinem Fremdwörterprunk beobachten können. Dahin gehört auch die Häufung ähnlicher Dinge, auf deren humoristische Wirkung Scherer Lit. Gesch. S. 214 hinwies. Es ist dieselbe groteske Übertreibung wie im 3. Leich, wenn Tannhäuser im 4. eine schier endlose Reihe der berühmtesten Frauen aus Dichtung und Sage vorüberziehen läßt, um seiner die Krone vor allen zu erteilen. Und dabei schreitet seine Phantasie nicht auf gerader Bahn dahin, sondern gefällt sich in allerlei Kreuz- und Quersprüngen, wodurch sich ein krauses Gewirre von Namen und Thatsachen, eine bunt aufgeputzte Reihe wunderlicher Gruppen ergiebt. Frauen und Helden des Altertums und des Mittelalters werden von Str. 9 ab durcheinander gewürfelt, und der Dichter findet ein naives Gefallen am raschen Wechsel der Gestalten, die schnell auftauchen und verschwinden; denn die syntaktische Gliederung läßt keine Ruhepause eintreten, eine Person jagt die andere, ohne zur Besinnung zu kommen, muß der Hörer immer tollere Verbindungen, immer abenteuerlichere Zusammenstellungen über sich ergehen lassen.

Auf der Höhe seines Humors zeigt sich Tannhäuser da, wo er direkt parodierend gegen den Minnesang vorgeht (VIII—X). Auch hier bedient er sich der beliebten Form der Häufung, aber die Hauptwirkung erzielt er durch den unerschütterlichen Ernst, mit dem er sich im Gewande des trotz aller Härte im Minnedienst ausharrenden Ritters um die Huld der Geliebten bewirbt, ohne seiner Rolle untreu zu werden oder die Verkleidung fallen zu lassen, wenn auch der Schalk deutlich genug durchblickt. Das ist besonders in den Kehrreimen der Fall, wenn er ein lautes Wehgeschrei erhebt über die Härte der Reinen und Guten (IX) oder sie mit feierlichstem Ernst unter engem Anschluß an die Formeln des Minnesangs seiner unverbrüchlichen Treue versichert (X). Kleinere Züge kommen hinzu um die Wirkung zu verstärken, so IX, 1, 12 der Name Guote, den er seiner Herrin in schroffem

Gegensatz zu ihrem Benehmen giebt, IX, 2, 5 ff. die reiche Fülle von Gunstversicherungen im Falle der Erledigung der gestellten Aufgaben.

Wieder anderer Art ist der Humor, mit dem er sich selbst über die Widerwärtigkeiten des Lebens hinweghilft. Er liebt hier kurze, in trockenem Tone gehaltene Wendungen, indem er mit großem Nachdruck Dinge versichert, die ganz selbstverständlich sind (XII, 1, 10. 2, 3 und 4. 2, 10. XIII, 4, 12—14. 5, 15 und 16. XIV, 6, 9) oder einer schwungvollen Aufzählung von Gesangsthemen die trockene Frage: wer loeset mir diu pfant? folgen läßt (XIV, 2) und so einen recht materialistischen Gedanken mit den idealen Aufgaben in schroffen Gegensatz bringt. Ein andermal stellt er sich dar unter dem Bilde des Fuchses, dem die Trauben zu sauer sind (XIV, 3, 6 und 7), oder er beklagt es als größtes Unglück, daß er dem Wirte nicht entwischen kann, sondern seine Schulden bezahlen muß (XIII, 2, 15 und 16).

Aber er führt auch die Selbstverspottung durch ganze Strophen durch, wie in der Schilderung des Hausbaus, wo wieder recht drastisch der Schlußeffekt aller Anstrengungen in das anschauliche Bild gekleidet wird, daß der Schnee ihm in den Busen fällt. Eine eingehende Schilderung seines heruntergekommenen Hauswesens entbehrt der Komik nicht; auch dem Rätselspruch giebt er eine humoristische Form, die einzelnen Rätsel sind so abenteuerlich gefaßt, daß sie lange Zeit für baren Unsinn gelten konnten; es haftet ihnen etwas Hochtrabendes an, das noch unterstützt wird durch Stil und Sprache: das schwere sluoc ze tôde wird viermal hintereinander am Anfange jedes Verses wiederholt; die Verschwendung von so viel Pathos, die Anwendung so wuchtigen Ausdrucks für Dinge, die nicht gar so tragisch sind, wie es den Anschein hat, dient wieder dazu, eine heitere Wirkung hervorzubringen.

Fast überall also, wo nicht der Stoff selbst schon heiterer Art ist, tritt der Humor des Dichters ein und weiß Ernst in Scherz zu wandeln, das Reizlose mit bunten Farben zu umkleiden und selbst dem Unangenehmen seinen Stachel zu entziehen: die Eigen-

art eines zu Lebenslust und Frohsinn neigenden Geistes ist deutlich darin ausgeprägt.

Aus den bisherigen Erörterungen ergiebt sich, daß es hauptsächlich 2 Punkte sind, welche Tannhäusers Dichtung vom Durchschnitt der mhd. Kunstlyrik abweichen lassen: Der Anschluß an die Volkspoesie, für die ihn ein dem Realen zugewendeter Sinn empfänglich machte, und seine zu fröhlicher und humoristischer Lebensauffassung neigende Natur; beide haben eine ziemlich starke Wirkung auf sein Dichten geübt und in ihrem Zusammenwirken dasselbe eigenartig beeinflußt. Tannhäusers Phantasie heftet sich an die Gegenwart in guten und in bösen Tagen und nimmt, wenigstens teilweise, die Verhältnisse des wirklichen Lebens zum Ausgangspunkt; eine heitere Auffassung desselben läßt auf der einen Seite eine Poesie weltfrohen Genießens erstehen, auf der anderen einen krausen Humor, der Unnatur verspottet, aber auch in wunderlichen Situationen sich gefällt, vor allem den Ernst des Lebens und trübe Stunden vergessen macht. Und in beidem sind bedeutende Vorzüge enthalten. An stelle der weit ausgesponnenen Reflexionen, in die sich der höfische Minnesang mehr und mehr verlor, der teils mehr teils weniger anempfundenen Freuden und Leiden finden wir kräftig pulsierendes Leben, statt der sehnsuchtsvollen Wünsche nach der Nähe der Geliebten, der endlosen Klagen über ihre Härte und Sprödigkeit werden uns die Liebenden gezeigt im Wirbel des Tanzes, oder wird uns eine Schilderung erfolgreichen Werbens, fröhlichen Minnens auf blumenprangender Heide gegeben. Auch der Spott auf den einfachem Empfinden widersprechenden stets aussichtslosen Minnedienst wirkt erfrischend in der Eintönigkeit, die bei dem Überwiegen des Themas der unglücklichen Liebe in einem großen Teile der mhd. Lyrik herrscht. Dieser Rückkehr zu natürlicheren Verhältnissen entspringt das wahre Naturgefühl in einzelnen Schilderungen, die auf unmittelbarem Empfinden beruhend nicht nur eine äußere Dekoration bilden, sondern mit den erzählten Vorgängen sich eng zusammenschließen und ihnen erst einen großen Teil des poetischen Schimmers verleihen. Jener Rückkehr entspringt ferner

die Frische und Anschaulichkeit der Darstellung, die besonders da hervortritt, wo der Tanz den Gegenstand bildet; der Dichter erzählt hier nicht, sondern steht selbst mitten in dem bunten Gewimmel, und alles dreht sich um ihn; die Tänzerinnen, die zum Reigen kommen, führt er an und neckt sie mit lautem Zuruf, mit einzelnen scherzt er, fragt nach anderen, erteilt dazwischen Kommandos, läßt selbst den Schall der begleitenden Instrumente uns vernehmen — kurz, er entfaltet ein buntbewegtes Bild des Tanzes voll dramatischen Lebens.

An anderen Stellen erzielt er gleiche Anschaulichkeit durch wenige Züge, die die Situation mehr andeuten als ausführen, die Phantasie aber durch ihre Knappheit zu thätiger Mitwirkung anregen, so z. B. II, 9. Kurze und unverbundene Sätze treten hier nebeneinander, aber jeder ersetzt eine lange Beschreibung. Die ganze Situation wird zusammengefaßt in den beiden ersten Versen: Das rosenpflückende Mädchen erblickt plötzlich in der Einsamkeit den nahenden Ritter, und das Unerwartete seines Anblicks verbunden mit dem dunklen Gefühl des Bevorstehenden läßt sie in jähem Schreck zusammenfahren. Auf ihre äußere Erscheinung wird nur kurz aber bezeichnend hingewiesen: sie trägt einen Rosenkranz auf dem Haupte, das Symbol des fröhlichen Tanzes, der Jugend und Lebenslust; ein herrlicher Sommertag umfängt die beiden und deutet hin auf die wonnevolle Frühlingspracht der Umgebung. Selten hat ein mittelalterlicher Dichter es verstanden, mit wenig Worten soviel zu sagen.

Kräftige Realistik entfaltet Tannhäuser in der Schilderung des Sturmes, der die Segel zerfetzt, die Ruder zerbricht und das Schiff an den Fels wirft (XIII, 3), der Entbehrungen, die er auf der Seefahrt zu leiden hat, oder seines üppigen, genußfrohen Lebens; aber auch die Leiden des heimatlosen Fahrenden, den der Wirt von seinem Herde weist, der mit leerer Tasche, auf magerem Klepper die Länder durchzieht, in dünnen Kleidern der Ungunst der Witterung preisgegeben ist, führt er seinen Hörern vor. Dabei neigt er zu kräftigem Ausdruck, er liebt es, die Stimmung oder den Gedanken in einem konkreten Bilde zu verkörpern. Dem

Armen kehrt man den Rücken zu und grüßt ihn nachläſſig, Reicheren muß er Platz machen und demütig hinter ihnen hergehen (XII,1). Das Haus, das ihm die Lebensgefährten Mangel und Entbehrung bauen helfen, iſt derart, daß ihm darin der Schnee in den Buſen fällt (XII,3). Die Ueberlegenheit Herzog Friedrichs über andere Fürſten wird dadurch bezeichnet, daß er früher aufſteht als ſie und ſie aus dem Schlafe weckt (I, 6). Mit ſcheelen Blicken und mit Jammermiene ſehen die armen Gehrenden zu, wie man den reichen Fürſten und Herren mit römiſchem Gelde die Taſchen füllt (XIV, 1). Empfindung wird in Handlung umgeſetzt XIII, 1, indem der Dichter ſeine Sehnſucht nach der Heimat in die Form kleidet, daß er ein anmutiges Bild des dortigen Treibens entwirft. Die Eintönigkeit im Lobe des Herzogs wird wohlthätig unterbrochen, indem die Wirkung ſeiner trefflichen Eigenſchaften auf andere gezeigt wird: neugierig fragen nach ihm die Frauen, und alles freut ſich, wenn er den Reigen anführt. Entſpringt ſo der Bevorzugung des konkreten Ausdrucks vor dem abſtrakten eine lobenswerte Friſche, ſo belebt auch der Humor nicht ſelten die Darſtellung, wenn derbere und konventionelle Auffaſſung der Minne nebeneinander hergehen (II, III) oder ſich ſpöttiſch gegenübertreten (VIII—X), wenn das Erhabene mit dem Materiellen ſich begegnet (XIV, 2); er iſt auch da wohl angebracht, wo er Schilderungen von Not und Entbehrungen ihres herben Charakters entkleidet (XII, 1. 2. 3. XIII. XIV, 3, 6).

Dieſen Vorzügen ſtehen leider ebenſo große Schwächen gegenüber, die zum Teil in denſelben Quellen wie jene wurzeln und dann auf übertriebener Anwendung an und für ſich nicht tadelnswerter Mittel beruhen. Die Gefahr, ſich durch den Gegenſatz zum höfiſchen Geſang von Derbheit in Roheit zu verlieren, hat Tannhäuſer noch glücklich gemieden, er unterſcheidet ſich hierin vorteilhaft von anderen Dichtern der Dorfpoeſie und der folgenden Periode. Anders verhält es ſich mit dem humoriſtiſchen Element, das ihn bisweilen zur Geſchmackloſigkeit verführt, zu übergroßer Häufung oder zur Anwendung unſchöner Mittel, wie es z. B. im 3. Leich die der franzöſiſchen Wörter iſt. Aber weit mehr treten

die Nachteile hervor, die sich aus dem Anschluß an das in der Poesie Hergebrachte und seiner Weiterbildung ergaben. Daß dieser Anschluß nicht gering ist, haben wir schon gesehen; Tannhäuser bewegt sich ganz auf dem Boden des Konventionellen im 7. und 15. Gedichte, in denen er nur die herkömmlichen und abgeblaßten Wendungen zusammenstellt und als ein im Minnedienst stehender Dichter nicht ohne Weitschweifigkeit das alte Thema abhandelt. Geschieht dies auch, wenigstens in XV, nicht ungeschickt, so geht doch Gedichten dieser Art jeder Reiz verloren. Ähnlich verhält es sich mit dem 1. Leich, in dem das ganze Füllhorn von Lobesformeln, wie sie zum Preise der Gönner üblich waren, auf Herzog Friedrich ausgeschüttet wird, und zwar in ermüdender Breite. Und damit kommen wir zu einer der hauptsächlichsten Schwächen in Tannhäusers Poesie, die deren Wert bedeutend beeinträchtigt; es ist dies die Neigung zur Aufzählung und Häufung; er weiß darin nicht Maß zu halten und ist nur zu oft über das ästhetisch Zulässige hinausgegangen. Es entspringt dies teilweise einer unglücklichen Sucht, mit Kenntnissen zu prunken und allerlei ungewöhnliches Wissen vorzubringen, einem Streben, das sich bei den Ausläufern des Minnesangs, den Spruchdichtern namentlich, und auch im Meistergesange wiederfindet und das Sinken der Poesie bekundet. So wird der humoristische Zug, der in dem Vergleich der den niederen Kreisen angehörigen Geliebten mit Göttinnen und Romanheldinnen liegt, völlig unterdrückt durch den Wust einer endlosen Reihe von Namen, und die Freude an der Aufzählung dieser ist so groß, daß der Grundgedanke darüber ganz in Vergessenheit gerät; ein rein stoffliches Interesse, wenn man es überhaupt noch so nennen darf, drängt alle anderen Rücksichten in den Hintergrund. Nicht anders verhält es sich, wenn eine Reihe von Ländern uns vorgeführt wird, wobei es auch an Exkursen in die Sage nicht fehlt, oder der Dichter die Fürsten der Gegenwart und letzten Vergangenheit vom Standpunkt des auf ihre milte angewiesenen Sängers aus beleuchtet. Eine Strophe (XII, 4) ist ganz mit Fluß- und Städtenamen angefüllt, und in das frische Seefahrtslied eine langweilige Aufzählung von

12 Winden eingelegt. Aber auch abgesehen von den Fällen, wo die Freude an wunderlichen Kenntnissen eine Häufung von Namen oder Thatsachen veranlaßt, macht sich eine Neigung zur Weitschweifigkeit störend bemerkbar (vergl. Oehlke S. 36 f.), wenn auch nicht immer eine größere Fülle tadelnswert ist; man wird ihr z. B. XIV, 2 die Berechtigung nicht absprechen können; nur die Verwendung an unrechter Stelle und die Übertreibung ist zu verwerfen. Übertrieben ist aber die Häufung von Diminutiven im 11. Liede; auch die Schilderung der Geliebten geht meist zu sehr in die Breite und enthält wenig originelle Züge.

So müssen wir denn unser Urteil dahin zusammenfassen, daß die Zeit des Niedergangs auch Tannhäusers Poesie den Stempel aufgedrückt hat; das Ansprechende wird überwuchert vom Geschmacklosen, und Strophen von echt lyrischem Gehalt verschwinden unter öden Reimereien. Er ist nicht ein Dichter, der zielbewußt neue Bahnen eingeschlagen hat; er macht sich wohl über die Thorheiten des verstiegenen Minnedienstes lustig, strebt aber im allgemeinen doch darnach, ein Dichter der Mode zu sein und die derberen Stoffe dem höfischen Geschmacke anzupassen. Dabei verstand er es nicht, das Gute vom Schlechten zu sondern und konnte so die Niedergangsbewegung nicht aufhalten, wurde vielmehr selbst in dieselbe hineingezogen; sein ästhetisches Gefühl hielt nicht gleichen Schritt mit seiner dichterischen Begabung. Immerhin war letztere groß genug, um trotz alledem sich geltend zu machen, und auch in seinen Schwächen tritt uns eine anziehende Persönlichkeit entgegen, die die meisten Zeitgenossen an Originalität überragt.

III. Metrik und Rhythmik.

Zwei Gruppen von Gedichten sind in formaler Hinsicht bei Tannhäuser zu scheiden: diejenigen, welche in regelmäßig wiederkehrenden Strophen verlaufen, also die Nummern VII—XV, Lieder und Sprüche enthaltend, und die sogenannten Leiche, I—VI, welche mehr oder weniger verschiedene Systeme abwechseln lassen. Indem diese letzteren nicht nur mit ihrem auf den Tanz bezüglichen Inhalt von den sonstigen meist religiösen oder minniglichen Leichen abweichen, sondern auch ihre Form eine ganz andere ist, vor allem nicht die bei jenen übliche Zweiteiligkeit aufweist (vgl. Roethe, Reinmar v. Zweter, S. 354 ff.), gewinnen sie zwar als Vertreter einer eigenen Gattung ein ganz besonderes Interesse, erschweren aber andrerseits die metrische Analyse bedeutend, weil diese weder von der Einsicht in die den Aufbau bestimmenden Grundgesetze unterstützt wird, noch in allen Fällen einen Anhalt an der Wiederkehr der gleichen Systeme findet. Es wird daher zweckmäßig sein, von den Gedichten in regelmäßig wiederkehrenden Strophen auszugehen, um zunächst einen Einblick in Tannhäusers metrische Kunst zu gewinnen, und hier empfiehlt es sich wieder, die einfachsten Töne der Betrachtung zu Grunde zu legen.

Auf zehnmaliger Wiederholung der Langzeile zu 7 Hebungen mit klingendem Ausgang entsteht die Strophe der in XII zusammengefaßten Sprüche. Mit sehr geringen Ausnahmen tritt nach der 4. Hebung ein Sinneseinschnitt ein, der den Vers in 2 Hälften zerlegt. Da der weibliche Ausgang den Wert einer Doppelhebung

hat, bleibt am Anfange der Zeilen Raum für einen Auftakt, der denn auch der Regel nach steht. Die Langzeilen werden paarweise zusammengefaßt durch den Reim, und zwar in der Ordnung ababccddee; Dreiteiligkeit ist wohl vorhanden, kommt aber beim Vortrag nicht recht zum Ausdruck, da es dem ziemlich langen Abgesang an Einheit gebricht, und er selbst wieder in 3 gleiche Teile auseinanderfällt.

Dieselbe Langzeile bildet die Grundlage für die Strophen des 14. Gedichtes. In v. 1—4 und 6—8 hat sie genau die Form der in XII verwendeten, in v. 5 ist der Einschnitt in der Mitte stärker, indem der Vierhebungsvers durch den klingend ausgehenden dreihebigen ersetzt ist. Diese Abweichung zeigt sich deutlich in der 2.—6. Strophe, sie liegt aber auch in der 1. vor, wo die beiden ersten Silben von Düringen auf die Hebung fallen (vgl. Walther 35,15). v. 9 hat in der 1. und 2. Strophe vor der Cäsur nur 3 Hebungen, während man vier erwarten sollte. Ist diese Ungleichheit ursprünglich oder auf Textverderbnis zurückzuführen? Ehe wir die Frage entscheiden, sehen wir die entsprechenden Verse der folgenden Strophen genauer an. jâ weiz ich der herren niht ist regelmäßig; es fehlt zwar der Auftakt, doch kann dies im Ausruf nicht weiter auffallen. Anders steht es in Strophe 4 und 5. Hier ergäbe die Vierhebigkeit recht gewaltsame Betonungen: 4,9 dér wirt sprichet und 5,9 ówe (owé betont Tannh. VI, 4,3. 5,3. VII, 1,5), dazu wäre 4,9 das Fehlen des Auftaktes ungewöhnlich. Deshalb ist wohl besser zu lesen: der wirt spricht wé her gást und we wie daz lénget sich, die Verkürzung der ersten Vershälfte also auch für str. 4 und 5 anzusetzen. Dann stehen diesen sechshebigen Versen die gewöhnlichen siebenhebigen in str. 3 und 6 gegenüber. Ein solcher Wechsel ist aber nur erklärlich bei Annahme einer Pause an stelle des fehlenden Fußes, die die Zeit desselben einnahm. Wahrscheinlich gemacht wird diese Annahme dadurch, daß gerade in den 4 genannten Strophen ein Innehalten an jener Stelle sehr wohl am Platze ist, indem die erste Vershälfte eine Frage, einen Ausruf oder eine nachdrückliche Aussage enthält, während in str. 3 und

6 beide Vershälften eng zusammenhängen. Es hat also v. 9 dieselbe Zahl von Takten wie die anderen und steht ihnen musikalisch gleich, nur ist der Einschnitt in der Mitte meist noch weiter verstärkt und statt des vierhebigen oder dreihebigen klingenden der dreihebige stumpfe Vers eingetreten. Die Gruppierung der Verse entspricht der in XII, doch steht statt des letzten Paares nur ein Vers, der sich im Reim den beiden vorhergehenden anschließt. Durch den abweichenden Eingangsvers, sowie den Dreireim am Schluß hebt sich der Abgesang schärfer als ein zusammengehöriges Ganze aus der Strophe heraus, so daß sich deren Dreiteiligkeit hier deutlicher ausprägt.

Durchweg ist die Langzeile in 2 Hälften zerlegt im 13. Liede, überdies ist in einzelnen Versen Inreim eingetreten. Die Responsion der beiden Stollen ist nur eine mangelhafte, sie kommt nicht im Reime zum Ausdruck; beide sind ferner darin verschieden, daß die ersten Halbverse des 1. vierhebig stumpf, die des 2. dreihebig klingend sind, ein Unterschied, der nicht zu schwer ins Gewicht fällt wegen der Gleichwertigkeit dieser beiden Verse in musikalischer Beziehung. Der dreihebige klingende bildet auch die 1. Hälfte der 4 ersten Verse des Abgesangs, doch tritt im 3. und 4. Vers der 4. und 5. Strophe der entsprechende vierhebige dafür ein. Die zweiten Vershälften bestehen aus dreihebigen Versen, die im Aufgesang und dem 1. und 3. Verse des Abgesangs klingend, in den übrigen stumpf ausgehen. Zum Abschluß der Strophe dient eine Erweiterung der Langzeile, indem deren 1. Hälfte doppelt gesetzt wird, und zwar fällt das Einschiebsel, wie die Reime zeigen, in den letzten Vers, nicht vor denselben (wie Bartsch, Germ. 2,265 annimmt). So ist denn das Schema dieser Strophe folgendermaßen anzusetzen:

4a + 3 ˘ b | 3 ˘ c + 3 ˘ d
4a + 3 ˘ b | 3 ˘ c + 3 ˘ d

---

3 ˘ + 3 ˘ e   3 ˘ (4) + 3 f
3 ˘ + 3 f   3 ˘ g + 3 h
3 ˘ (4) + 3 ˘ e   3 ˘ g + 3 ˘ + 3 h

Sehr einfach im Bau ist die Strophe des 10. Liedes: 6 Perioden zu 8 Hebungen, paarweise geordnet, zerfallen durch Cäsur nach der 4. Hebung und Reim auf derselben in gleiche Teile. Es sind eigentlich 3 Strophen einfachster Art (4a, 4b, 4a, 4b), die zu einer Einheit erst durch den Refrain zusammengefaßt werden. Dieser ist zweiteilig, der erste Teil besteht aus 3 vierhebigen stumpfen, der 2. aus 2 fünfhebigen klingenden Versen; der 1. Vers jedes Teiles zerfällt durch Mittelreim wieder in 2 Teile, also schematisch dargestellt

2 a + 2 a = (4 a)
4 a
4 a
―――――
1 ⌣ b + 3 ⌣ b = (5 ⌣ b)
5 ⌣ b

Hinter diu reine tritt eine Pause ein, dic einen größeren Sinneseinschnitt markiert. Sämtliche Verse des Refrains wie auch der Strophe selbst sind mit Auftakt versehen.

In dem fünfhebigen klingenden Vers haben wir ein neues Element des Tannhäuserschen Strophenbaues kennen gelernt, dem eine große Bedeutung für denselben zukommt; er ist als eine Erweiterung des vierhebigen aufzufassen, wie VII zeigt. Auch hier liegt die bekannte Langzeile zu Grunde, in Hälften gegliedert, am Ende der Stollen jedoch und des Abgesangs ist die 2. Hälfte in der angegebenen Weise erweitert zum Zweck einer deutlicheren Ausprägung der drei Strophenteile. Die rhythmischen Perioden stellen sich dar in folgendem Schema:

4 a + 3 ⌣ b | 4 a + 3 ⌣ b
4 + 5 ⌣ c | 4 + 5 ⌣ c
――――――――――
3 ⌣ d + ⌣ 3 ⌣ e
3 ⌣ d + ⌣ 3 ⌣ e
4 + 5 ⌣ e

Diese Zusammenfassung wird gerechtfertigt einmal durch den engen logischen Zusammenhang, der immer zwischen den hier verbundenen Versen herrscht, sodann durch den Auftakt, der v. 10 und 12 nach dem klingenden Ausgang eintritt, um keine Pause

enstehen zu lassen, endlich durch den fehlenden Reim in v. 3 und 7. Es ist nicht richtig, wenn Oehlke nur v. 3 als Waise ansetzt, v. 7 aber als a (S. 60); dies paßt wohl auf str. 1 u. 2, nicht aber auf die 3, in der v. 3 und 7 mit einander reimen. Dies Schwanken erklärt sich daraus, daß beide Verse im Grunde reimlos sind, wie v. 13 zeigt, der vorkommende Reim also nur ein gelegentlicher ist.

Tritt in VII die rhythmische Periode 4 + 5 ˘, also die zu 9 resp. 10 Hebungen oder 5 Takten nur am Schluß der einzelnen Abschnitte auf, so beruht ganz auf ihr der Ton des 8. Liedes, wie folgende Gruppierung zeigt:

4 a + ˘ 2 ˘ b + 4 c	=	4 a + ˘ 6 (b) c
4 a + ˘ 2 ˘ b + 4 c	=	4 a + ˘ 6 (b) c
˘ 4 c	=	˘ 4 c
2 ˘ d + 2 ˘ d + 6 c	=	4 ˘ (d) d + 6 c

In den Stollen ist die zweite Hälfte, im Abgesang die 1. in 2 Teile zerlegt durch Einführung von Reimen. Für die weiblichen Reime ergiebt sich aus dieser Einordnung der Verse in größere Perioden, daß sie nicht, wie die bisher vorgekommenen, taktfüllend sind, sondern nur die Zeit einer Hebung einnehmen. Innerhalb der Perioden tritt keine Pause ein, indem nach stumpfem Ausgang Auftakt steht, nach klingendem fehlt, und es zeigt sich so recht deutlich, daß dieser nicht willkürlich gesetzt wird, sondern ein Mittel ist, die Verse zu größeren Perioden zusammenzuschließen. In v. 7 steht er wohl, um den Beginn eines neuen Abschnittes, des Abgesangs, hervorzuheben. Jede der einzelnen Perioden wird durch den die ganze Strophe beherrschenden Reim wirksam abgeschlossen.

Wie in VII, wechseln in IX Perioden von 8 und von 10 Hebungen folgendermaßen:

4 a + 4 a	4 c + 4 c
4 + 5 ˘ b	4 + 5 ˘ b

4 d + 5 ˘ e
4 d + 3 ˘ e
4 f + 4 f (+ 2) + 5 ˘ e

Die Verse 3 und 7 sind ebenso wie in VII reimlos; bei der Verdoppelung, die dieser Teil des Aufgesangs im Abgesang erfährt, tritt Binnenreim ein. Das heia hei ist ein außerhalb des Systems stehender Einschub. Der Refrain ist zweiteilig und in seinem Bau dem von X ähnlich, auch er besteht aus 3 kürzeren und 2 längeren Versen:

4 a
4 a
4 a
―――――
4 b + 3 ⏑ c
4 b + 3 ⏑ c

Aus Gründen der Symmetrie ist nämlich v. 2 als vierhebig anzusetzen, und hinter heil Ausfall der Senkung anzunehmen; im Ausruf war diese Freiheit wohl gestattet. Der Auftakt ist auf den 1. Vers beschränkt, auch die Strophe hat durchweg fallenden Rhythmus.

Aus Perioden von 10 Hebungen besteht die Strophe von XI, indem Verse von 3 und 5 Hebungen, beide jedoch mit klingendem Ausgang, sich zusammenfügen:

3 ⏑ a + 5 ⏑ a | 3 ⏑ d + 5 ⏑ d
3 ⏑ b + 5 ⏑ c | 3 ⏑ b + 5 ⏑ c
―――――
3 ⏑ e + 5 ⏑ e
3 ⏑ f (e) + 7 ⏑ f (e)

Am Schlusse ist wieder eine Verstärkung eingetreten durch die Erweiterung des Fünfhebungsverses zur Langzeile. Die Gliederung wird durch den Reim gegeben, der Abgesang hat in str. 1—3 zwei Reime, in 4 und 5 nur einen. Das Streben nach Reimhäufung, das die letzten raschen Teile der Tanzleiche auszeichnet, mochte in diesem inhaltlich verwandten Liede von Einfluß sein. In den kurzen dreihebigen Versen tritt bisweilen statt des regelmäßigen Wechsels von Hebung und Senkung daktylischer Rhythmus ein, am häufigsten in v. 9 und 11, jedoch nicht immer, so nicht in 1,11. 4,11. 5,11. Dagegen sind von anderen sicher daktylisch 2,1 und 4,7, auch wohl 4,3 und 5,3. Und zwar steht ein Fuß

mit mehrsilbiger Senkung einem solchen mit einsilbiger keineswegs gleich, vielmehr vermindert sich beim Eintreten der Daktylen die Zahl der Hebungen um eine, so daß an die Stelle des Verses

´ ˘ ´ ˘ ´

der kürzere

´ ˘ ˘ ´ ˘

tritt. Da beide mit einander wechseln, scheinen sie gleichwertig zu sein und die gleiche Zahl von Takten zu füllen. Eine Erklärung der Daktylen aus dem Eindringen der Silbenzählung ist nicht zulässig, denn ein Vers wie sô sich diu guote (1,9) enthält nicht einmal die doch mindestens erforderlichen 6 Silben. Daher bleibt nichts anderes übrig, als für die dreihebigen Verse die Zulässigkeit der Vertretung durch einen zweihebigen daktylischen anzuerkennen.

In Tannhäusers kunstreichstem Ton, dem des 15. Liedes, erscheint die verkürzte Form des Langverses, der stumpf ausgehende zu 7 Hebungen, in mannigfachen Auflösungen:

I	˘ 2 ˘ a + 3 ˘ a + 2 b
II	3 ˘ c + ˘ 3 d
III	˘ 2 ˘ e + 3 ˘ e + 2 b
IV	3 ˘ c + ˘ 3 d
V	3 ˘ f + ˘ 3 d
VI	˘ 3 ˘ f + ˘ 5 ˘ f + 2 b
VII	3 ˘ + ˘ 3 b

Wieder gehen hier die Hauptreime durch die ganze Strophe, die Gliederung derselben wirksam unterstützend, im Abgesang in umgekehrter Reihenfolge, die Verse von der Form 3 ˘ + 3 sind ohne Auftakt, die anderen haben ihn; im Innern der Periode ist er durch den Ausgang des vorhergehenden Verses bedingt, er steht nach taktfüllendem Ausgang, fehlt aber, wenn der weibliche Versschluß nur eine Hebung ausfüllt; dies ist der Fall in v. 1, 2, 6 und 7. Die zu Grunde liegende Langzeile ist in der 1. und 3. Periode in folgender Weise zerlegt:

˘ ´ ˘ ´ ˘ || ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ || ´ ˘ ´

Durch Verdoppelung des 1. und 2. Teils entstand die 6. Periode:

˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ` || ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ` || ´ ˘ ´

durch Zerlegung der Langzeile in 2 Hälften die 2., 4., 5. und 7.

Die metrische Form des Rätselspruchs zeigt nur im Anfange Regelmäßigkeit, von v. 5 an scheint sie nicht erstrebt zu sein: Verse von sehr verschiedener Zahl der Hebungen werden durch Reimbindung in Gruppen gesondert. Von einer Strophe im Sinne eines harmonisch gegliederten Ganzen kann demnach hier kaum noch die Rede sein.

Nach den bisherigen Aufstellungen läßt sich die Komposition der Strophen übersehen. Der Abgesang geht immer aus dem Aufgesang hervor, wenn auch mit manchen Variationen und Erweiterungen; zweimal, in VIII und XV, übernimmt er auch die Reime von jenem. Nur einmal, in X, ist er der Hälfte des Aufgesangs ganz gleich, sonst zeigt er größere oder geringere Abweichungen. In VIII ist die Gliederung der Periode eine andere, außerdem wird ihr erster Teil als besonderer Vers vorgeschlagen. Der Abgesang von VII ist eine Erweiterung des Stollens, von dessen beiden Perioden die 1. doppelt gesetzt wird. Dagegen wird in XI die 2. erweitert, während die 1. unverändert bleibt. Auch in XII—XIV kehren im Abgesang die Elemente des Aufgesangs mehrfach wiederholt und teilweise modificiert wieder. Künstlicher ist der Bau von IX und XV. Ersteres Gedicht giebt zunächst die beiden Perioden der Stollen in umgekehrter Reihenfolge, dann die 2. mit Verdoppelung des 1. Teiles, XV auch zuerst die 2., dann die erweiterte erste und zum Schluß wieder die zweite.

Ist so der Aufbau der Strophen keineswegs schablonenhaft, sondern ziemlich verschiedenartig, so wird man Tannhäuser doch noch nicht aus diesem Grunde einen besonders kunstvollen Metriker nennen dürfen. Er selbst hat sich auch für nichts weniger als einen solchen gehalten und gesteht XIV, 2,2 ganz offenherzig:

in kan niht guoter doene.

In der That wirkt die gleichmäßige oftmalige Wiederholung eines Verses, der Langzeile, in XII—XIV, der gepaarten vier-

hebigen Verse in X oder derselben Versgruppe in XI, sehr monoton und stellt sich ebenso wie der Verzicht auf harmonische Gliederung in XVI als ein Mangel der metrischen Kunst dar. In anderen Tönen ist allerdings die Mannigfaltigkeit der Versformen größer, der Bau einheitlicher und geschlossener, doch läßt sich überall als die zu Grunde liegende rhythmische Periode die zu 8 oder deren Erweiterung zu 10 Hebungen erweisen. Kürzere Verse sind immer nur Bestandteile dieser Grundform, und in ihrer Gliederung und vielfältigen Variierung erschöpft sich Tannhäusers metrische Kunst. Bei dem weiten damit gegebenen Spielraum ist ihm aus dieser Beschränkung keineswegs ein Vorwurf zu machen, da sie durchaus nicht zur Einförmigkeit nötigt; aber das eine geht aus ihr hervor, daß er als Metriker nicht in der freien Kombination von Versen oder Taktreihen, nicht in der Erfindung immer neuer Formen seine Aufgabe sieht, sondern in der abwechslungsreichen Gestaltung der vorhandenen. Und gerade die Auswahl, die er aus diesen trifft, ist bemerkenswert: die Langzeile zu 8 oder 7 Hebungen, je nachdem sie stumpf oder klingend ausgeht, und ihre Hälfte, der vier- oder dreihebige Vers, dürfen als die einfachsten und natürlichsten Versarten überhaupt betrachtet werden, weshalb sie denn auch jederzeit in der Volkspoesie zur Anwendung gekommen sind. Auch die Erweiterung der einen Hälfte zum fünfhebigen klingenden Vers ist bereits in dieser vollzogen, die Periode von 10 Hebungen findet sich in mehreren alten volkstümlichen Strophen, so in der, welche die unter dem Namen des Spervogel überlieferten Sprüche eines Anonymus enthält (MSF, 25,13—30,33), ferner in der Gudrunstrophe und der des älteren Titurel. Es sind also von Tannhäuser gerade die nationalen Verse und Versgruppen reichlich verwendet, während auf der anderen Seite solche fehlen, die einen Einfluß fremder, namentlich romanischer Formen verraten könnten, so z. B. der fünfhebige stumpfe Vers, der in der franz. Kunstlyrik besonders häufig (vgl. Bartsch, Germ. 2,277) und auch bei deutschen Dichtern, die unter dem Einflusse derselben stehen, nicht selten ist. Auch der immer katalektische Ausgang selbständiger Verse stellt einen

Gegensatz zu romanischer Technik dar (vgl. Paul, Grundriß der germ. Phil. II, 1, 936). Es ist kein Zufall, daß Tannhäuser von dieser so völlig unabhängig erscheint, er ist in der That Kunstmetriker nur insoweit, als für ihn die Regeln der Kunstlyrik maßgebend sind und er Abwechslung und Mannigfaltigkeit der Töne erstrebt; sonst aber knüpft er unmittelbar an die Formen der Volkspoesie an und baut alle seine Strophen auf derjenigen rhythmischen Periode auf, die in ihr die herrschende ist. Und so sehr steht er im Banne derselben, daß er, abgesehen von den Refrainstrophen, in denen er sowohl den vier- als den sechshebigen Vers als selbständiges Element verwendet, stets an der Verbindung zweier Kurzverse festhält, ein Umstand, der zeigt, wie fest bei ihm das Bewußtsein ihrer Zusammengehörigkeit war. Er hat also nicht nur von der volkstümlichen Metrik Anregungen erfahren, sondern steht ganz unter der Herrschaft derselben, soweit sie nicht mit den Regeln höfischer Kunstdichtung in Widerstreit trat. Denn diese waren allerdings für den ritterlichen Dichter in erster Linie maßgebend. Ihnen entsprechend suchte er Dreiteiligkeit der Strophen herzustellen, wenn diese auch manchmal eine sehr äußerliche blieb, wie X und XII. Die ausgebildete Kunst gestattete ferner keinen Ausfall der Senkung mehr; Tannhäuser weicht nur in 3 Fällen, in Zusammensetzungen, davon ab: IX Refr. v. 2 heil âlle, XI 1,1 winnâhten, XIII, 3,5 stúrmwinde. Falls in den Daktylen ein solcher anzusetzen ist, nimmt allerdings das Tanzlied XI, das auch inhaltlich höfischen Anschauungen ferner steht und sich mit den Leichen nahe berührt, eine freiere Stellung ein, die sich auch darin ausspricht, daß der Auftakt in ihm ziemlich willkürlich gesetzt wird. In den anderen Liedern dagegen ist er fest geregelt; er steht entweder in allen Versen (X, XII—XIV, XVI), oder fehlt immer (IX; auch in VII ist der Rhythmus durchgehends fallend), oder steht nur an bestimmten Stellen der Strophe (VIII, XV). Manche Abweichungen von der Regel werden auf Textverderbnis beruhen, so VII, 2,10, wo wohl

der zimt sô wol daz lachen

nach XI, 4,5 zu schreiben ist. X, 3,3 und 6 sind von Bartsch

in seinem Text mit gutem Grund geändert. XII, 1,6 ist durch Umstellung zu berichtigen:

der ê von rehte mir entweich,

denn auf mir ruht der Satzton, es mußte also in der Hebung stehen.

XV, 2, 12—14 lautete etwa:

vil leider nû alsô
wer hie vuoge mêret
der wirdet doch vil selten drumbe gêret.

(zu wirdet vgl. XIII, 2,12 und VI, 36,6).

Durch Verschleifung mit vokalischem Auslaut des voraufgehenden Verses fällt der Auftakt fort VII, 3,3, durch Synkope des e der Vorsatzsilbe ge- vor w IX, 3,5. Abweichung von der Regel im Anfange der Strophe (VII, 2. IX, 2. XII, 1), auch des Refrains (IX) oder eines neuen Abschnittes (XVI, 5) ist zulässig, am Ende der Strophe tritt sie auf VII, 3 und XIV, 6. Vor Namen fehlt der Auftakt XII, 3,3. 4,1—4 (v. 2 schließt sich den umgebenden Versen an). 4,7. 4,9. XIV, 5,2; er steht vor einem solchen gegen die Regel IX, 1,8. Nicht zufällig ist die Ausnahme bei XII, 1,7 und 9. Der Dichter behandelt hier den Gegensatz von wirt und gast und vergleicht sich mit anderen Standesgenossen, in scharf antithetischen Sätzen den Unterschied hervorhebend:

si sint alle wirte nu
ich bin gast

Das Fehlen des Auftaktes giebt dem si und ich einen besonderen Nachdruck.

Vereinzelte Ausnahmen sind noch XII, 5,5. 5,6. XIII, 4,13. 4,15. XIV, 3,4. 3,8. 5,4. XV, 2,13. Vor den mit s beginnenden Indefiniten scheint der Auftakt gern zu fehlen: XII, 5,5. XIV, 3,4. XV, 2,13.

Die Versbetonung schließt sich der natürlichen möglichst an, vereinzelt weicht elliu VII, 2,4 ab, sowie im Anfange des Verses sumliche XIII, 1,5. Schwebende Betonung scheint auch für gegen anzusetzen zu sein; es steht zweimal am Anfang eines Verses,

wo Auftakt erfordert wird: XV, 2,5. IV, 11,4, einmal am Anfange eines Halbverses, vor dem eine Pause nicht wahrscheinlich ist (V, 26,1). Häufiger sind Abweichungen von der regelmäßigen Betonung in Namen.

Einige Freiheiten gestattet sich Tannhäuser im Gebrauche der Wortformen. Apokope oder flüchtige Aussprache eines unbetonten e vor folgendem konsonantischen Anlaut ist anzusetzen außer dem e der 3. pers. sing. in der Verbalflexion XIII, 5,3 kûme mir; XII, 4,2 Tronte vür; XIV, 1,7 vinde dâ; XVI, 4 tôde doch. Das e von ge wird synkopiert in gewinnen IX, 3,5, ich verliert seinen Vokal XIV, 3,7. Alle diese Abweichungen sind jedoch nur geringfügiger Art, von einer Verwahrlosung der Metrik, wie sie in der folgenden Periode um sich greift, ist bei Tannhäuser noch nichts zu bemerken.

Bedeutsamer als die Freiheiten in der Behandlung der Sprache sind die, welche in der Verstechnik eintreten und in einer Vernachlässigung der äußeren Regelmäßigkeit eine Gestaltung des Textes nach musikalischen Prinzipien erkennen lassen. Dahin gehört der Wechsel zwischen dreihebigen klingenden und vierhebigen stumpfen Versen an denselben Stellen der Strophe (XIII, v. 11 und 12), Eintreten einer Pause, die in einzelnen Strophen ausgefüllt ist (XIV, 3,9 und 6,9) und Wechsel zwischen zweihebigen daktylischen und dreihebigen trochäischen Versen (XI).

Da nun dieser letztere sich auch auf die Leiche erstreckt, in denen die Daktylen ziemlich häufig sind, die Aufstellung des metrischen Schemas aber in hohem Grade von der Ansetzung solcher abhängig ist, sehe ich mich genötigt, ehe ich zu jenen übergehe, einiges über Wesen und Ausdehnung der Daktylen vorauszuschicken.

Diese sind bekanntlich in der mittelhochdeutschen Kunstlyrik nichts Seltenes, und da sie zuerst bei den Minnesingern erscheinen, welche am stärksten unter dem Einflusse der provenzalisch französischen Lyrik stehen, auch von ihnen verhältnismäßig am meisten verwendet werden, kann es wohl kaum zweifelhaft sein, daß sie zu einem großen Teile durch Anlehnung an romanische Technik entstanden sind. (Vgl. Weissenfels, der dakt. Rhythmus bei den

Minnesingern Halle 1886). Damit ist aber keineswegs für alle diese Herleitung gerechtfertigt, und so führt auch Weissenfels S. 1 sie bei späteren Minnesingern, bei denen sie mehr vereinzelt stehen, auf das Eindringen der Silbenzählung zurück. Aber diese Erklärung kann nur dann als zutreffend betrachtet werden, wenn die betreffenden Dichter auch sonst in einer Vernachlässigung der natürlichen Betonung bekunden, daß sie unter der Herrschaft dieses Prinzipes stehen, wenn ferner die Daktylen regellos über die Gedichte zerstreut sind und so mehr zufällig als beabsichtigt erscheinen. Bei Tannhäuser ist weder das eine noch das andere der Fall, bei ihm harmoniert mit geringen Ausnahmen noch Wort- und Versaccent, und die Daktylen treten an bestimmten Stellen der Leiche ein, so am Schluß, und kehren in gleichen Absätzen an denselben Stellen wieder; es liegt also auf der Hand, daß er in diesen Fällen mit Bewußtsein vom gewöhnlichen Rhythmus abgewichen ist.

Die behauptete Regelmäßigkeit nun ist in gewissem Grade selbst noch in Oehlkes Zusammenstellung (S. 52) zu erkennen, obschon dieser den Daktylus nur als letztes Auskunftsmittel gebraucht, wo aber die Betonung regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung irgendwie gestattet, diesen bevorzugt. Da nun viele Verse sich gleich gut daktylisch und trochäisch lesen lassen (z. B. IV, 29), je nachdem die Zahl der Hebungen größer oder kleiner angesetzt, Auftakt angenommen wird oder nicht, so läßt sich zwar die Zahl der mehrsilbigen Senkungen sehr beschränken, nur geht dabei der harmonische Bau der Leichsätze nicht selten verloren und ergiebt sich anstatt einer kunstvoll gegliederten Strophe ein buntes Gewirre von Versen verschiedener Länge. Das zeigt aber, wie unangebracht ein solches Verfahren ist; hat man einmal das Vorkommen des Daktylus und damit eines abweichenden Tonfalls anerkannt, darf man seiner Ansetzung nicht möglichst aus dem Wege gehen, sondern muß der Vergleichung sich wiederholender Strophen und Strophenteile, der Bestimmung der rhythmischen Perioden die Kriterien dafür entnehmen. Dabei ergiebt

sich denn eine weit größere Regelmäßigkeit, als sie in den bisherigen Zusammenstellungen zu erkennen war.

Kann so das Prinzip der Silbenzählung nicht die Erklärung liefern, so sehen wir uns zunächst, da auch die geistliche Poesie (aus der Lachmann Kl. Schr. II, 355 die Leiche und die in ihnen vorkommenden Daktylen ableitete) für Tannhäusers inhaltlich und formal ihr ganz fernstehende Leiche kaum das Vorbild abgeben konnte, auf die Annahme mittelbaren oder unmittelbaren französischen Einflusses angewiesen. Und doch steht eine Reihe von Bedenken dieser entgegen. Zunächst zeigt Tannhäuser in der metrischen Technik der strophischen Gedichte nicht die geringste Abhängigkeit von den Franzosen, es spricht sich im Gegenteil eine starke Bevorzugung nationaler Formen in ihnen aus, es ist daher von vorneherein ein abweichendes Verhalten in diesem einen Punkte, eine Verwendung von Formen mit ausgeprägt fremdartigem Charakter ganz unwahrscheinlich. In den Leichen war er überdies weniger von den Schranken einer ausgebildeten Kunstübung eingeengt und konnte seinem natürlichen rhythmischen Gefühl freier folgen; schon die strophischen Gedichte zeigen, in welcher Richtung ihn dies zog. Aber der Leich nahm, wenigstens zum Teil, seinen Stoff geradezu aus dem Volksleben, er behandelte den Tanz der ländlichen Jugend unter der Linde und war auch wieder zur Begleitung desselben bestimmt, selbst für den Inhalt dürfen wir einen ziemlich weitgehenden Anschluß an volkstümliche Gesänge annehmen, kurz, in den Leichen und vornehmlich in den letzten Teilen derselben ist der Zusammenhang mit dem Volksleben und Volksgesang, diesem bedeutsamen Nährboden von Tannhäusers Poesie, der innigste und engste. Gerade in diesen Partieen aber und in ihnen allein treten die Daktylen auf, gerade für die formelhaften Wendungen werden sie gerne benutzt, so für den Aufruf zum Tanz (I, 20. 21. 28. IV, 22. V, 23) und die Frage nach den Tänzerinnen (IV, 29. 30), namentlich aber ist der Schluß, der so fest geprägt ist, daß er beinahe wörtlich wiederkehrt, eng mit dem daktylischen Tonfall verwachsen.

Aus diesen Thatsachen ist der Schluß zu ziehen, daß Tannhäusers Daktylen in der volkstümlichen Musik ihre Quelle haben, daß ein Wechsel in den Touren des Tanzes in einem abweichenden Rhythmus zum Ausdruck kam. Es findet diese Auffassung eine Stütze darin, daß auch in den Leichen des Ulrich von Winterstetten, sowie dem des Heinrich von Sax der inhaltlich starke Anlehnung an volkstümliche Wendungen zeigende Schlußteil die Daktylen aufweist, ebenso ein Tanzlied des Burkhard von Hohenfels (MSH I, 201 I), daß ferner der Bau der Tannhäuserschen Leiche von dem der meisten anderen ganz verschieden ist; dadurch wird für sie auch ein anderer Ursprung wahrscheinlich gemacht, welches denn doch nur der den Reigen begleitende Gesang gewesen sein kann. Für diese Annahme einer selbständig auf deutschem Boden sich vollziehenden Entwicklung von Füßen mit zweisilbiger Senkung (vgl. R. M. Meyer, Grundl. des mhd. Strophenbaus S. 55, der auf die volkstümlichen Schnadahüpferl verweist) spricht auch der im 11. Liede festgestellte Wechsel zwischen Versen von der Gestalt

´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ und ´ ˘ ˘ ´ ˘

insofern hierin ein Hinweis gegeben ist, wie man sich diese Entwicklung zu denken hat. Die Gleichwertigkeit der genannten beiden Verse, sowie auch der entsprechenden

´ ˘ ´ ˘ ´ und ´ ˘ ˘ ´

tritt nämlich auch in den Leichen hervor; man vergleiche

I, 13, 3 trúric hérze vró
u. 5 so hilfe ich im só

I, 16, 1 sin schimpf der ist gúot
u. 5 dábi hóchgemúot

I, 24, 1 lát si sich vinden
u. 2 bi den schóenen kinden

V, 29, 1 nu ist dem videlaére
u. 2 daz sélbe geschiht im

Beide stehen auch häufig nebeneinander, zu einem Langvers oder Verspaar verbunden, so I, 20, 3. 21, 3. III, 21, 11. IV,

22, 3. 23, 3. 31, 7 u. 8. 31, 9. V, 23, 1 u. 2. 23, 3 u. 4. 29, 1. Indem im letzten der angeführten Fälle für den trochäischen Teil Parallelismus mit einem daktylischen hinzutritt, sich also die Gleichheit beider Vershälften ergiebt, wird solche für alle genannten wahrscheinlich gemacht.

Aus dieser ist der Schluß zu ziehen, daß der Daktylus in seiner Zeitdauer einem Doppeltrochäus entspricht. Dafür giebt es nun zwei Möglichkeiten, entweder daß der Daktylus das doppelte Maß eines aus Hebung und einfacher Senkung bestehenden Fußes in Anspruch nimmt, oder aber daß diese mit Daktylen wechselnden Trochäen ein schnelleres Tempo haben. Ersteres würde den Stellen, welche Daktylen enthalten, einen sehr langsamen und getragenen Gang geben, kann also, da es sich um die rascheſten und bewegtesten Teile der Tanzleiche handelt, unmöglich zutreffen; es bleibt daher für die Erklärung der Übereinstimmung nur die Annahme eines beschleunigten Tempos des Trochäen. Das Nächstliegende ist nun, dem Daktylus die Zeitdauer eines gewöhnlichen trochäischen Fußes zuzuweisen, es würde also jedem dieser paarweise einem Daktylus entsprechenden Trochäen nur die Hälfte dieser Zeit zufallen und somit eine Beschleunigung des Vortrags zu doppelter Schnelligkeit eintreten. Diese Annahme der Gleichheit zwischen dem Daktylus und dem Fuß normaler Länge wird empfohlen durch IV, 22 und 23. In beiden gleich gebauten Absätzen tritt uns eine sehr harmonische Gliederung entgegen: sie zerfallen in zwei Teile, deren jeder mit 2 kurzen durch Reim gebundenen Gliedern beginnt. Nach der Analogie ähnlich gebauter Strophen, etwa 17 und 18, sollte man Gleichheit beider Teile erwarten. Allein in dem ersten folgt eine Verbindung des dreihebigen trochäischen mit dem zweihebigen daktylischen Verse, im zweiten ersterer allein. Bei der Gleichstellung des Doppeltrochäus nun mit dem Daktylus ergiebt sich für die 1. Hälfte ein vierhebiger daktylischer Vers. Die Trochäen der 2. dagegen sind normale, denn sie bilden mit den beiden voraufgehenden kurzen Gliedern eine regelrechte Langzeile zu 7 Hebungen mit klingendem Ausgang, also die übliche achthebige Periode. 8 Hebungen aber er-

giebt auch die 1. Hälfte, wenn eben der daktylische Fuß einem trochäischen gleichgesetzt wird, und so ergiebt sich bei Annahme beschleunigten Vortrags in v. 3 die musikalische Gleichheit beider Hälften, so verschiedenartig sie auch äußerlich erscheinen. Da aber diese Symmetrie nach den übrigen Strophen als vorhanden vorausgesetzt werden muß, rechtfertigt sie die Gleichsetzung des Daktylus und des ihm entsprechenden Ditrochäus mit einem gewöhnlichen Trochäus.

Nun bietet jedoch die Aussprache von 4 Silben in dem sonst für 2 bemessenen Zeitraum ziemliche Schwierigkeit, und es ist nur natürlich, wenn die Doppelhebung durch Ausstoßung einer Silbe erleichtert wird. Am größten ist die Gefahr der Unterdrückung bei der ersten Senkung, da die 1. Silbe den Hauptton trägt, aber auch die 3. eine gewisse Hervorhebung verlangt, wenn sie sich auch der 1. unterordnet. Fällt jene also fort, so bleibt ein Fuß von 3 Silben, die im Tone derartig abgestuft sind, daß die erste haupttonig, die 2. nebentonig, die dritte unbetont ist. Es ist dies aber gerade das Tonverhältnis, welches einer Reihe Tannhäuserscher Daktylen unzweifelhaft zukommt, ja nach **Wilmanns** (Beitr. z. Gesch. d. ält. deutsch. Lit. Heft 4, 1: Der dakt. Rhythmus im Minnegesang, Bonn 1888) überhaupt jedem Daktylus der mhd. Dichter eigen ist. Da liegt denn der Gedanke nahe, daß der dreisilbige Fuß seiner Entstehung nach eine Dipodie mit ausgefallener erster Senkung ist, daß man also einen Vers wie I, 28, 4 als einen dreihebigen klingenden anzusehen und **vroéliche springèn** zu betonen hat, auch seine Vertretung durch einen solchen Vers völlig berechtigt ist, ebenso wie die Formen ´ ` ˘ ´ und ´ ˘ ´ ˘ ´ auf diese Weise ausgeglichen werden.

Es ist aber nicht zu bestreiten, daß man mit der Betonung ´ ` ˘ den Daktylen Tannhäusers am ehesten gerecht wird. Nehmen wir z. B. einen Leichsatz von sicher daktylischem Tonfall, etwa I, 30, und betonen jeden Daktylus in der angegebenen Weise, also

Wa ist mîn vrou Júzzè diu liebe àlso lángè?
daz Élle àn dem tánzè niht springèt gedrángè!

nu wól ûf zer lindèn, ir kint àlso jüngèn,
da wirt ùnder kránzè ze tánzè gesúngèn!

so ergiebt sich die vollkommenste Harmonie mit der natürlichen Betonung, und anstatt der daktylischen Verse entstehen achthebige trochäische, in zwei Hälften zerfallend, deren jede durch einen vierhebigen Vers gebildet wird, in dem nach der 1. und 3. Hebung die Senkung ausgefallen ist.

Solche sind in der Frühzeit des Minnesangs sehr häufig, und einem Vers wie I, 28, 4

vroéliche springèn

gleicht z. B. MSF. 9, 8

sidine riemèn

aufs Haar, ohne daß es bei letzterem jemand einfallen wird, ihn daktylisch zu nennen. Wie sehr der Ausfall der Senkung geradezu daktylischen Rhythmus entstehen läßt, zeigen auch viele Verse Ulrichs von Winterstetten, z. B. III, 93:

nu singèn, nu singèn, dànnoch hárte erspríngèn;

es ist im Grunde dasselbe, ob man die erste Hälfte als vierhebig oder als zweihebig und daktylisch bezeichnet. Vergleichen wir damit Tanh. IV, 22, 3

hérzeliebiu reinè, du gúotè, du süézè,

so entspricht die 1. Hälfte genau der 2. Winterstettens, und die andere wird bei beiden in gleicher Weise durch zwei parallele Glieder eingenommen:

nu singen, nu singen
du guote, du süeze.

Nur der Reim fehlt bei Tannhäuser, aber sollte dies Grund genug sein, beide Verse ihrer Art nach gänzlich von einander zu trennen, den einen als einen harmonisch verlaufenden achthebigen, den anderen als einen fünf- oder sechshebigen aus verschiedenen Elementen gebildeten anzusetzen?

Was ist es denn eigentlich, das uns hindert, für Tannhäusers Verse eine gleiche Erklärung anzunehmen, wie für die Winterstettens und der ersten Minnesinger? Zweierlei, erstens der Umstand, daß sich der Ausfall der Senkung auf die Frühzeit des Minne-

sangs beschränkt, später abgesehen vom klingenden Versausgang nur in seltenen Ausnahmefällen eintritt, und zweitens, daß der auf diese Weise verlangsamte Gang dem raschen Inhalt keineswegs entspricht. Aber der zweite Einwand wird ohne weiteres hinfällig gemacht durch die Annahme verdoppelter Schnelligkeit für diese Verse; eben diese läßt aber auch den ersten nicht als gerechtfertigt erscheinen, da es sich um Ausfall der Senkung in einem Falle handelt, der in der höfischen Kunstdichtung wohl kaum jemals eingetreten ist, für den also auch die Gesetze derselben nicht maßgebend sein können. Denn für das kunstmäßige Lied kam wahrscheinlich ein derartiger plötzlicher Wechsel zwischen langsamerem und rascherem Vortrag garnicht in Betracht, er führt auf den volkstümlichen Gesang zurück, der zur Begleitung des Tanzes diente, sich seinem Gange anschmiegte und seine wechselnden Touren wiederspiegelte. Tannhäuser aber schloß sich an diesen an, und so gingen in seine Gedichte Formen über, die sich nicht in den Rahmen der von den Kunstdichtern gehandhabten Metrik einfügen lassen, die sich auch jene Freiheit und Beweglichkeit bewahrt haben, die der Volkspoesie eigen ist. Denn war auch die Neigung zur Synkope der ersten Senkung sehr groß, so daß Dreisilbigkeit einer solchen Doppelhebung die Regel bildet, so war sie durch den Rhythmus doch keineswegs gefordert und daher die Ausfüllung durch eine Silbe, über welche die Aussprache leicht hinweggleiten konnte, nicht ausgeschlossen, es konnten also auch viersilbige Füße entstehen, sofern man den Daktylus als nur einen Fuß auffassen will. Und es wird sich dies empfehlen, da er einem Fuße gewöhnlicher Ausdehnung entspricht, auch die zweite ursprüngliche Hebung nicht mehr als solche zu betrachten ist, nachdem sie eine Beschränkung ihres Tonwerts erfahren hat; man wird also für die ursprüngliche Doppelhebung die eingebürgerte Bezeichnung beibehalten dürfen, muß dann aber auch die viersilbigen Füße mit einem Hauptton auf der 1. und einem Nebenton auf der 3. Silbe darunter befassen, ebenso wie man in dem modernen Liede:

Was | blásen die Trom|péten? Hu|sáren her|áus!

den ersten Fuß den folgenden gleichsetzen wird, wie es auch in der Melodie geschieht.

Die vorgetragene Auffassung der Daktylen ergab sich aus einer Berücksichtigung des natürlichen Rhythmus der sie enthaltenden Verse. Bei der eigenartigen Stellung der Tannhäuserschen Gedichte gilt sie zunächst auch nur für diese und schließt für andere Daktylen eine abweichende Erklärung nicht aus. Sie hat auch, da wir von dem als Quelle angenommenen Volksgesang nichts wissen, nur den Wert einer Hypothese, wird aber gestützt durch die mit ihrer Hülfe ermöglichte harmonische Gliederung der Leichsätze. Aber selbst wenn sie falsch ist, so bleibt doch die Gleichwertigkeit des dreihebigen trochäischen Verses mit dem zweihebigen daktylischen bestehen, und diese Thatsache berechtigt uns, bei der Aufstellung des Schemas jenen mit den Maßen des letzteren zu messen.

Vorher ist jedoch noch die Ausbreitung der Daktylen in den Leichen festzustellen, wobei, wie schon gesagt, die Symmetrie der Strophen und Strophenteile die besten Dienste leistet. Daktylisch sind fast überall die Leichschlüsse. Es kommen dabei Verse von 2 oder von 4 Hebungen zur Verwendung, letztere jedoch mit Cäsur nach der Hebung oder der 1. Senkung des 2. Fußes. Dahin gehört der inhaltlich abschließende Leichsatz V, 29:

nu ist dem videlaére sin seite zerbróchen
daz sélbe geschiht im álle die wóchen.

Ein Paar vierhebiger Verse, von denen der 1. durch Pause und Mittelreim in 2 Hälften zerlegt ist, bildet den Abschluß von IV:

nu singe ich aber hei! heia nu hei!
nu ist dem videlaére sin videlboge enzwei!

Ganz ähnlich ist der Ausgang von III:

dér ist enzwei heia nu hei
des videlaeres seite dér ist enzwei.

Zweihebige Verse stehen am Ende von V:

swá man nu singe
vroéliche springe,
heia nu hei!

und ähnlich I, 28, 3 und 4:

só suln wir singen,
vroéliche springen.

Vorhergehen zwei vierhebige Verse, von denen aber nur die zweite Hälfte daktylisch ist; der erste hat eine Pause in der Mitte, die im zweiten ausgefüllt ist:

úf uf kint prüévet daz lében,
sit uns Gót den lip hat gegében.

Ein gleiches Paar vierhebiger Verse, jedoch mit weiblichem Ausgang, ist in I, 24 enthalten, doch wird hier in der 1. Hälfte jeder Fuß durch nur eine, aber lange und mittelst Schlagreims nachdrücklich hervorgehobene Silbe gebildet:

Já wá lát si sich vinden?
Sá dá bi den schoenen kinden.

Zweihebige Verse gruppieren sich paarweise IV, 29:

Wa ist min vrou Mázze?
der springe ich ze trázze.
nu séht an ir vüéze
die máchentz so süéze!
séht an ir beinel,
reit brún ist ir meinel!

In der darauf folgenden bereits oben wiedergegebenen Strophe stehen 4 vierhebige daktylische Verse mit der üblichen Cäsur, die in v. 2 und 4 durch Inreim bezeichnet ist; neben diesem stellt sich im 4. Verse, wohl zufällig, Binnenreim ein.

Vierhebige Verse bilden auch V, 23:

Wól uf min Gúote zuo mir an den reigen!
mir ist ze múote wir müézen uns zweigen
nách der vil lieben der kláren der süézen,
diu miner swaére ein teil kan gebüézen.

Die Verse 1 und 2 haben Inreim. Die Form unsich ist wohl erst später in den Text gebracht, um regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung herzustellen, Tannhäuser gebraucht sonst immer uns.

Vierhebige daktylische Verse treten ferner auf als zweite Hälften achthebiger Perioden, deren erste Hälfte trochäisch ist, IV, 22:

Vólge mir sam túon ich dir, hérzeliebiu reine, du gúote, du süéze

und IV, 23:

Minne mich sam túon ich dich, sól ich iemer hélfe alde vröúde gewinnen.

Der dazu gehörige Vers ist eine regelrechte Langzeile zu 7 Hebungen mit klingendem Ausgang.

Eine solche bildet auch den 2. Teil von I, 20 und 21:

nu dán ich kán noch wúnder máchen, dés ich niht wil lázen

und

da sint diu kint, den mán muoz beide vlöúten únde gigen.

vor in 21,6 ist zu streichen (vgl. Kück S. 212). Der durch den Reim hergestellten Gliederung 1 : 1 : 6 entspricht die der ersten Hälfte, nur daß der letzte Teil von 6 Hebungen daktylisch ist:

Nu dár diu schár wirt aber michel, kómen wir zesámne in der gázze von den strázen.

Mit mir sult ir kómen uf den ánger, dá man die gúoten mit schären siht zuo sigen.

Sowohl IV, 22 und 23 wie hier wird auf den schnelleren Gang durch eine vorher eintretende Pause aufmerksam gemacht, während in den entsprechenden trochäischen Versen diese fehlt (vgl. auch I, 28,1). Die im Wesen der Langzeile liegende Gliederung in 2 Hälften prägt sich auch I, 20 und 21 in einer Unterbrechung der Daktylen aus.

Aus sechshebigen daktylischen Versen werden zwei Strophen gebildet, die sich nur dadurch von einander unterscheiden, daß die zweite außer In- und Endreim noch Binnenreime hat: I, 15 v. 3—6 und I, 16.

Trúric herze vró wirt von im swanne er singet den vroúwen den reien,

So hilfe ich im só daz ich singe mit im z'aller zit gern den meien.

Sin schimpf der ist gúot wan er git z'aller zit mit éren der reine,

dabi hochgemúot offenbár- lich getár, sin gúot ist gemeine.

Das den letzten Vers unnötig beschwerende **daz** dürfte als späterer Zusatz zu streichen sein. Die zweite Silbe von **trûric**, auch **trûrec trûrc** (Parc. 229, 17), ist sehr flüchtig.

Auch die beiden letzten Verse von III, 19 sind wahrscheinlich daktylisch; sie werden von Bartsch in seinem Text als fünfhebige stumpfe gegeben; man könnte sie aber auch mit Annahme zweihebigen klingenden Ausgangs in der Mitte als sechshebig ansetzen. Beide Verse aber, der fünfhebige und der sechshebige, kommen sonst in diesem Leiche nicht vor, und so wird man sie, da ihr Bau auffallend mit dem des daktylischen Schlußverses übereinstimmt, zu betonen haben:

diu niht enspringet diu treit ein kint,
sich vröüwent algemeine die dar sint,

wobei freilich **dâ** als zu schwer auszuscheiden ist. Es sind dann Verse zu 4 Hebungen wie die vorhergehenden, halb daktylisch, halb trochäisch, wie I, 28, 1 und 2. Wie dort in v. 2 hat hier in v. 1 die zweite Hälfte Auftakt.

Es bleiben noch zwei Strophen übrig, für die nur aus der Vergleichung untereinander Klarheit zu gewinnen ist. Denn I, 14 und I, 27 ähneln sich im Aufbau so sehr, daß ihnen beiden das gleiche Schema zu Grunde liegen muß. Wie 27 zeigt, zerfallen sie in 2 gleiche Hälften; da nun die gepaarten kurzen Glieder vollkommen harmonieren, ist für die 4 Verse

vrâgent si vil dicke bî dem Rîne
lopt man in wol unt die sîne
loufet si mir vor mit dem balle
daz ez mir unt dir wol gevalle

eine einheitliche Betonung zu finden. Regelmäßige zu 4 Hebungen sind es nicht, denn Tannhäuser hat in solchen nicht zweisilbigen Ausgang, auch ließe sich der erste Vers schwer in das Schema hineinpressen. Geht man von der natürlichen Betonung aus, so ist diese für den 1., 3. und 4. Vers folgende:

vrágent si vil dícke bí dem Ríne

loúfet si mir vór mit dem bålle
dáz ez mir unt dir wól gevålle.

Die Aufeinanderfolge zweier Hebungen läßt einen schnelleren Gang und damit daktylischen Tonfall erkennen, bei dem die ursprüngliche 2. und 4. Hebung geschwächt ist:

vrágent sì vil dicke bì dem Rine
loúfet sì mir vór mit dem bálle
dáz ez mir unt dir wòl gevålle

Dazu paßt nun auch 14,6:

lópt màn in wól ùnt die sìne.

Mochten nun beim Gesang die beiden letzten Silben auf zwei Hebungen gedehnt werden, was ich nach I, 24 nicht für unmöglich halte, oder am Ende eine Pause eintreten — auf jeden Fall wird für die ganzen Strophen das Maß von zweimal 8 Hebungen anzusetzen sein, die weiblichen Reime in v. 1, 2, 4 und 5 wird man als einhebig fassen müssen und in der ganzen Strophe nur eine Variation der aus zwei Langzeilen bestehenden zu sehen haben.

Das Resultat dieser Zusammenstellung ist, daß die Daktylen nur in festen Verbindungen auftreten, indem entweder mehrere sich zu einem Verse vereinigen, oder nur einer mit folgender Hebung, auch Hebung und Senkung eine feste Einheit bildet. Auch ist ihr Eintreten durchaus geregelt, in der Weise, daß sie entweder an den entsprechenden Stellen zweiteiliger Strophen gleichmäßig stehen, oder die ganze Strophe wiederholt und dann die Responsion strenge durchgeführt ist.

Gehen wir nun dazu über, den Bau der einzelnen Leiche festzustellen, indem wir wie bei den Liedern mit den einfacheren beginnen.

Fast ganz regelmäßig kehrt dieselbe Strophe wieder im 2. Leich, nur am Anfange und dann noch einmal in der Mitte, 15,1 und 2, steht ein vereinzeltes Reimpaar. Die Strophe selbst besteht aus zwei gleichen Teilen, aus zwei Paaren vierhebiger Verse mit gekreuzten Reimen. Je 2 Verse hängen eng zusammen, nicht

nur inhaltlich, sondern auch metrisch, indem Auftakt nur dann steht, wenn der vorhergehende Vers stumpf ausgeht, aber fehlt nach klingendem Ausgang (24,1 und 3 gelten auch geben und leben insofern als zweisilbig, als darnach Auftakt fehlt). Es ist also zwischen v. 1 und 2 einerseits und v. 3 und 4 andrerseits jede Pause vermieden worden. Ausnahmen sind selten: 2,4 und 4,2 fehlt der Auftakt, 14,4 und 16,2 steht er gegen die Regel (23,4 kann wegen der schlechten Überlieferung der Strophe nicht in Betracht kommen). 16,2 nun ist Verschleifung mit dem vokalischen Auslaut des vorhergehenden Verses möglich, so daß 14,4 allein überschüssigen Auftakt hat. Und dies ist die einzige Ausnahme, denn 2,4 und 4,2 wird er herzustellen sein, da beide Strophen in den übrigen Versen steigenden Rhythmus haben (4,1 ich hôrte), und für eine Abweichung kein Grund vorliegt; daher vielleicht 2,4 daz mir verswant mîn herzeleit und 4,1 von al den kleinen vogellîn zu schreiben ist.

Aus der Abhängigkeit des Auftaktes vom Schlusse des voraufgehenden Verses geht nun mit Sicherheit hervor, daß der weibliche Ausgang nur die Zeit einer Hebung einnimmt, also der Vers mit solchem dem stumpf ausgehenden in der Zahl der Hebungen völlig gleichsteht. Diese Gleichheit ist aber keine prinzipielle, sondern nur in dem Zusammenschluß zweier Verse zur Langzeile von 8 Hebungen begründet; indem diese als die eigentliche Einheit galt, konnte eine Zerlegung in 2 Teile durch einen Einschnitt nach der Hebung oder der Senkung des 4. Fußes erfolgen, in beiden Fällen ohne jede Pause. Überall wo wir derartige einhebige klingende Ausgänge bei Tannhäuser finden, handelt es sich nicht um selbständige Verse, sondern nur um Teile solcher; ein vierhebiger klingender Vers allein kommt bei ihm nicht vor, und von einer Gleichheit zwischen weiblichem und männlichem Ausgang wie im Romanischen kann nicht die Rede sein.

Das aber geht aus dem Wechsel beider hervor, daß dieser Strophe die Periode von 8 Hebungen zu Grunde liegt, also dieselbe wie den Tönen der Lieder. Nur ist der Bau hier noch einfacher; zwei Langverse, durch Inreim in je 2 Teile zerlegt,

werden mit einander verbunden, ebenso wie am Anfang und 15, 1 und 2 je zwei Kurzverse. Es sind also nicht nur die bekanntesten und gebräuchlichsten Verse, aus denen sich die beiden einzigen Systeme dieses Leiches zusammensetzen, sondern die Art der Komposition, die Doppelsetzung, ist auch die einfachste jeder Strophenbildung überhaupt.

Im Gegensatz zu der demnach nicht zufälligen Regelmäßigkeit des Auftakts in v. 2 und 4 herrscht im 1. und 3., also am Anfange jeder Periode, größere Freiheit, doch läßt sich in diesen ein Streben nach Angleichung an die beiden anderen erkennen, so daß in der Regel die Strophen entweder durchweg steigenden oder fallenden Rhythmus haben.

Die zweimal wiederholte Periode von 8 Hebungen bildet auch den größten Teil der Strophen des 6. Leiches, von 4 bis 35, nur mit dem Unterschiede, daß hier der 1. und 3. Vers immer stumpf ausgeht, der 2. und 4. ein dreihebiger klingender ist. Die enge Zusammengehörigkeit von 1 und 2, 3 und 4 zeigt wieder der Auftakt, der in v. 2 und 4 nur an 3 Stellen fehlt (12,2. 16,2. 32,4), bei denen ich sämtlich Textverderbnis annehme; wie gezwungen wäre andernfalls die Betonung des letzten dieser Verse! Die vorzunehmenden Änderungen sind sehr leicht: 12, 2 und Hug ein Tuwingaere, wodurch Hug den ihm zukommenden Ton erhält; 16, 2 der hât der tugende ein wunder nach 34, 2; 32, 4 diu werlt diu hât sîn êre.

Auch die Verse 1 und 3 haben meist Auftakt, doch sind Ausnahmen in ihnen häufiger.

Nach 35 setzen dreihebige klingende Verse ein, paarweise reimend, der Schluß ist verloren. Ganz abweichend ist der Eingang gebildet, es sind drei gleiche Systeme, von denen jedes aus zweimal 5 Hebungen besteht, die ersten 5 verteilen sich auf 2 Verse (also 2a. 3a. 5a). Der Auftakt ist unregelmäßig, die Betonung gezwungen, so daß sie ziemlich gekünstelt erscheinen und durch ihre Steifheit von den anderen auffällig abweichen.

Sehr nahe mit dem 2. Leich berührt sich der 1. Teil des ersten. Auch in diesem herrschen die Strophen von zweimal 8

Hebungen vor, teilweise sogar aus zwei ungegliederten Langversen bestehend. Die vierhebigen Verse haben alle stumpfen Ausgang und dementsprechend v. 2 und 4 regelmäßig Auftakt, nur nach komen und vernomen (2, 2 und 4) fehlt dieser, wozu II, 24 etwas Analoges bietet.

Auch die anderen Verse sind in weit überwiegender Zahl mit Auftakt versehen, nur die Langzeilen in 10 und 11 machen eine Ausnahme.

Da nun von den vierhebigen Versen je 4 eine Strophe bilden, ein wesentlicher Unterschied aber zwischen einem Paar solcher und einem Langvers nicht besteht, empfiehlt es sich, auch diese in Gruppen von je zweien zu sondern, zumal sie auch paarweise durch Reim gebunden sind. Wie im 2. Leich wird die Reihe dieser Strophen unterbrochen durch ein Reimpaar, 9, 5 und 6, außerdem durch drei Paare sechshebiger Verse (6, 1—6); 12, 1 und 2 folgt wieder ein Reimpaar. Nehmen wir die Strophe zu zweimal 8 Hebungen als Grundschema, so ist die Gliederung des bisher Besprochenen (1—12,2) folgende:

5 mal Grundschema
3 Paare von Sechshebungsversen
4 mal Grundschema
1 Reimpaar
5 mal Grundschema
1 Reimpaar.

Von 12,3 an werden die bis dahin vorkommenden Systeme variiert. Es sind dies, da das Grundschema in 2 äußerlich verschiedenen Formen erscheint, 4:

I : 2 Vierhebungsverse.
II : 2 Sechshebungsverse.
III : 2 Achthebungsverse.
IV : 4 Vierhebungsverse.

Um nun eine Übersicht über die folgenden Strophen zu ermöglichen, führe ich sie der Reihe nach an und bezeichne jedesmal mit der römischen Ziffer das System, das in ihnen variiert

ist (ein zugesetztes Kreuz möge teilweises oder durchgehendes Eintreten von daktylischem Rhythmus andeuten):

12, 3—6	=	IV	20	=	III †
13, 1—2	=	I	21	=	III †
13, 3—6	=	IV	22	=	IV
14	=	III †	23	=	III
15, 1—2	=	III	24	=	I †
15, 3—6	=	II †	25	=	IV
16	=	II †	26	=	IV
17	=	IV	27	=	III †
18	=	IV	28, 1—2	=	I †
19	=	IV	28, 3—4: Daktylische Zweihebungsverse, aus I entstanden.		

Alle Strophen von 12,3 ab sind also Variationen der Grundsysteme, während diese selbst nicht mehr vorkommen. Der Unterschied ist namentlich herbeigeführt durch das Eintreten von klingendem Ausgang, der von 1 bis 11 nicht angewendet ist; gleichzeitig mit diesem stellt sich fallender Rhytmus ein; Auftakt haben nur die daktylischen Systeme 15,3—6. 16. 20. 21 und ausnahmsweise 23,4.

Alle Systeme zerfallen in 2 gleiche Hälften, nur daß bisweilen die eine Daktylen hat, die andere nicht; außerdem werden gern die Systeme unverändert oder mit kleinen Variationen wiederholt, meist nur einmal (12 = 13. 14 = 15, 1—2. 15,3 – 6 = 16. 20 = 21. 25 = 26), aber auch zweimal (17—19). Gegen den Schluß hin wird die Wiederholung seltener, einzeln stehen 22. 23. 24. 27. 28.

Wie im 1. Teil haben auch von 12,3 ab die aus zweimal 8 Hebungen bestehenden Systeme, also III und IV, bei weitem das Übergewicht.

In seinem ersten Teile steht der 4. Leich dem ersten sehr nahe. Strophen von 4 vierhebigen Versen und aus sechshebigen bestehende wechseln mit einander, nur sind die letzteren etwas häufiger, in Gruppen von 4 (1. 3. 8) oder von 2 Versen (11, 5

und 6. 13, 3 und 4) geordnet. Ebenso wie in I tritt für die Strophe von 4 Kurzzeilen (2. 4. 5. 6. 7. 9. 10. 11, 1—4. 12. 14. 15) die aus zwei Langzeilen bestehende ein (13, 1 und 2). Die beiden Systeme wechseln unregelmäßig mit einander von 1—15. Alle Verse haben stumpfen Ausgang, Auftakt steht in der Regel (er fehlt 8,3 vor einem Namen; 7,2 ist wohl nicht richtig überliefert); beides entspricht dem I. Leich. Mit 16 beginnen klingende Ausgänge, doch setzen sich die Systeme des vorhergehenden Teiles fort, wenn auch in vielfachen Variationen, nicht mehr in der Grundform. Die aus 4 vierhebigen Versen bestehende Strophe löst sich in Reimpaare auf (26), deren Zahl dann zwischen 2, 3 und 4 schwankt (drei: 16,1—6. 7—12. 21. 25. 27. 30 daktylisch; vier 20. 31 zum Schluß dakt.). Ein Reimpaar tritt auch zu 2 sechs- (19) oder achthebigen Versen (28). Jene allein bilden 24, diese 17. 18. 22. 23. Eine Strophe (29) wird gebildet durch 3 Paare zweihebiger Daktylen. (Wenn die Verse 28,1—6 als 2 Perioden zu je 8 Hebungen angesetzt wurden, so rechtfertigt sich dies einmal durch die Vergleichung mit anderen Systemen gleicher Reimstellung (aabccb), die immer im Verhältnis 2 : 2 : 4 gegliedert sind, sodann durch die Natur der auf der 1. Silbe zu betonenden Ausrufe, die sich vom folgenden nicht mit der nötigen Schärfe abheben würden, wenn nicht nach jedem eine Pause einträte).

Zweiteiligkeit der Strophen ist wegen der Kombination mit dem Reimpaar nicht immer vorhanden, wohl aber beherrscht sie die zu Grunde liegenden Systeme. Gleichförmigkeit zweier aufeinander folgender Strophen fehlt nicht (16, 1—6 = 7—12. 17 = 18. 22 = 23), tritt aber nicht mit derselben Regelmäßigkeit ein, wie in I und schwindet ganz gegen Ende hin.

Der fünfte Leich besteht in seinem ersten Teil (1—11) aus Strophen von 4 sechshebigen stumpfen Versen mit Auftakt, also dem einen Grundsysteme von IV. In v. 1 und 3 einzelner Strophen (5. 6. 10) tritt Mittelreim ein.

Mit 12 beginnt eine andere Strophenform, die sich in einfacher und in erweiterter Gestalt darstellt. Erstere, durch 2 achthebige Langzeilen gebildet, erscheint nur 20, 1 und 2. Variationen

entstehen, indem die Langzeile durch ein Reimpaar ersetzt wird, im 1. Vers (28) oder im 2. (26) oder in beiden (23 dakt. und 24). Weit häufiger aber ist die erweiterte Form, mit einem angehängten dreihebigen klingenden Verse: 12. 16. 17. 21. 27 (mit Binnenreim im 2. Vers; v. 1 hat nur 6 Hebungen, doch ist in der Hs. hinter vloeter pfîfer gestrichen, wahrscheinlich mit Unrecht, nur weil es dem Schreiber neben vloeter überflüssig erschien); variiert wird sie durch Zerlegung des Langverses in 2 Kurzverse: 13. 14. 22. Durch Doppelsetzung jedes Verses entsteht 15. Indem der abschließende Dreihebungsvers in 2 Hälften zerlegt wurde, von denen je eine zu einem Langverse trat, entstand 20,3 und 4:

Ez enwart nie baz gestalt danne ich die minneclîchen vant aleine,
mache vrô mich, saelic wîp, lâ tanzen mich an dîner hant vil reine.

Eine Verschmelzung dieser Form mit der gewöhnlichen, unter Ersatz jeder Langzeile durch ein Reimpaar, ist 25. Noch umfänglicher ist die Erweiterung in 18 und 19, soweit die unvollkommene Überlieferung den Bau erkennen läßt; es scheint jede zerlegte Langzeile durch einen dreihebigen stumpfen Vers erweitert worden zu sein.

Für den 3. Leich sind 2 Grundformen aufzustellen, die Strophe von 4 vierhebigen Versen und ihre Erweiterung durch einen fünften dieser Art. Aus der ersteren entstehen andere, indem statt der Gruppierung zu 4 Versen meist die zu zweien eintritt und die Zahl solcher Paare dann zwischen 2 (8. 11. 13, 5—8) und 3 (12. 19. 20) schwankt. Selbst 5 kommen vor, doch ist das letzte daktylisch. In 17 wird ein Paar mit der Grundform verbunden. Die Erweiterung tritt nur einmal (17) auf in ihrer einfachsten Gestalt, nämlich dieser:

4 a
4 a
3 ˘ b
3 + 3 ˘ b.

außerdem zweimal (5, 1—5 und 6—10) in lauter Kurzversen mit

veränderter Reimstellung. Der 1. Teil ist verdoppelt in 7 und 16, der 2. in 2, 3, 6 und 14. Die auf letzterem Wege entstandene Form wird wieder erweitert in 9 und 10, 4—12; diese beiden Absätze entsprechen sich genau bei folgender Ordnung des letztgenannten:

ich bin dîn, du bist mîn,
der strît der müeze iemer sîn,
du bist mir vor in allen,
iemer an dem herzen mîn muost du mir wol gevallen,
swâ man vrouwen prüeven sol dâ muoz ich vür dich
an hübsche und ouch an güete; schallen
du gîst aller contrâte mit tschoie ein hôchgemüete.

Diesem gehen noch einige zweihebige stumpfe Verse vorauf: 10, 1—3.

Dem 3. Leich fehlt ein Hauptbestandteil der beiden zuletzt behandelten, die sechshebigen Verse; er unterscheidet sich ferner von allen anderen durch das seltene Aufeinanderfolgen gleicher Systeme (nur 2 = 3; 5, 1—5 = 6—10; 9 = 10, 4—12).

Erst nach diesen Aufstellungen ist es möglich, das Versmaterial der Tannhäuserschen Leiche zu überblicken. Vor allem fällt da die große Zahl der vier- und achthebigen Verse ins Auge, hinter denen alle anderen weit zurücktreten. Erstere finden sich einzeln nur als erweiternde Zusätze zu einer Langzeilenstrophe, sonst immer in Gruppen von zweien oder vieren und deren Kombinationen. Vereinzelt ist die Trennung in zwei einhebige klingende Verse (V, 20), etwas häufiger die in zweihebige stumpfe. Auch zweihebige daktylische Verse kommen vor, nicht immer paarweise, zum Abschluß der Leiche. Die Langzeilen oder die ihnen entsprechenden Perioden treten nie einzeln auf, sondern immer nur paarweise, wenn auch in sehr wechselnden Gestalten wegen der mannigfachen Gliederung, die sie gestatten.

Hinter diesen beiden Bestandteilen tritt ein dritter sehr zurück, die sechshebigen Verse, die sich auf I, IV und V beschränken, nur in den beiden letzteren häufiger sind; auch sie stehen nie einzeln, sondern zu zweien oder vieren, stets stumpf ausgehend. Von

anderen Versarten tritt noch der dreihebige stumpfe in V, 18 und 19 auf und ist hier wohl als Verkürzung des vierhebigen anzusehen; in VI, 1—3 ist er wie der fünfhebige als vereinzelte Künstelei zu betrachten. Alle anderen kürzeren Verse haben keine Selbständigkeit, sondern sind nur Glieder größerer Perioden. So löst sich die scheinbare Vielheit und Mannigfaltigkeit der metrischen Formen auf in wenige Grundtypen, und diese sind den in den Liedern aufgewiesenen gleich bis auf den Sechshebungsvers, der in ihnen nur als Glied der Langzeile und zwar meist als fünfhebiger klingender erscheint.

Wie die verschiedenen Versformen, lassen sich auch die äußerlich so mannigfaltigen Strophen auf wenige einfache Grundsysteme zurückführen, und diese beruhen auf der Verbindung von zwei gleichen Versen, des vier-, acht- oder sechshebigen, also au der einfachsten Art der Strophenbildung, die überhaupt denkbar ist. Von diesen drei Grundsystemen wird das letzte, abgesehen von der häufigen Verdoppelung, nur wenig variiert. Um so mehr ist dies der Fall bei den anderen, die Variierung ist das eine Hauptmittel der Strophengestaltung, sie geschieht durch Wechsel zwischen stumpfem und klingendem Ausgang, durch Einführung von Mittel-, In- und Binnenreimen und dadurch bewirkte Zerlegung in kürzere Glieder. Das andere ist die Erweiterung, die bei der erstgenannten Art als Verdoppelung oder weitere Vervielfältigung erscheint, aber auch, wie bei den Langversen, in der Hinzufügung eines Kurzverses besteht. Liegt hier das Grundsystem selbst auch nicht mehr vor, so bildet es doch immer den eigentlichen Kern, der sich aus den kompliciertesten Gebilden herausschälen läßt und die verschiedenen Teile zur Einheit zusammenfaßt.

Der Rhythmus dieser wenigen Strophen ist also der alle anderen beherrschende, und ihre Beschaffenheit kommt besonders in Betracht, wenn es sich darum handelt, Tannhäusers Stellung in metrischer und musikalischer Beziehung zu ermitteln, da er offenbar von ihnen ausgegangen ist. Es ist nun schon mehrfach auf ihre Einfachheit und Altertümlichkeit hingewiesen worden, auf

die Verwendung der gepaarten vier- und achthebigen Verse vornehmlich in der Volkspoesie und der ihr nahestehenden Kunstdichtung. Nur die Bildung von Sechshebungsversen scheint nicht auf alter Tradition zu beruhen, in volkstümlicher Dichtung finden sie nur Verwendung in Verbindung mit Vierhebungsversen. Sind sie daher auch als kunstmäßige Weiterbildung anzusehen, so lag es doch für einen Dichter, der nach Abwechslung strebte, sehr nahe, aus dem Vierhebungsvers durch Verlängerung um die Hälfte den aus drei Dipodien bestehenden zu bilden. Das ist denn auch bereits ziemlich früh geschehen; Spervogel beginnt seinen Ton mit einem Paar solcher Sechshebungsverse. Werden sie daher auch nicht geradezu für volkstümlich gelten können, so stehen sie doch den einfachen Formen nicht allzufern, tragen auch kein fremdartiges Gepräge und werden den durch die Beschränkung auf wenige einfache Versarten, durch die primitive und natürliche Strophenbildung hervorgebrachten Eindruck eines engen Anschlusses Tannhäusers an volkstümliche Musik und Rhythmik keineswegs verwischen können. Denn selbst in manchen kunstvolleren Formen haben wir nicht seine eigene Erfindung zu sehen, sondern bereits vor ihm in volkstümlichen Kreisen gebildete und aus diesen übernommene Systeme. So findet sich die im III. Leich mehrfach variierte Strophe, die mit der Moroltstrophe nahe verwandt ist, bereits in einigen alten Liebesliedern (MSF. 3, 7—3, 16) und ist später weitverbreitet im Volkslied unter der Bezeichnung als Lindenschmids- oder Stortebekerton (vgl. Boehme, Altd. Liederbuch S. 463).

Wenn wir diese aus einer selbständigen Betrachtung des Strophenbaus hervorgehenden Ergebnisse mit denen vergleichen, die der Inhalt an die Hand giebt, wenn wir sehen, wie eng dieser mit dem volkstümlichen Tanze zusammenhängt, so werden wir nicht mehr in Zweifel sein dürfen, wie wir die Einfachheit der Form zu erklären haben: die Gliederung eben dieses Tanzes, der Rhythmus des ihn begleitenden Gesanges bot das Vorbild, dem der Dichter im Bau seiner Leiche sich anschloß. Ein natürlicher Rhythmus beherrscht diese ebenso wie die in regelmäßig

wiederkehrenden Strophen verfaßten Gedichte, nur mit dem Unterschiede, daß bei letzteren die Perioden in ein kunstmäßig zurechtgeschnittenes Gewand gekleidet sind, während sie in den Leichen freier und ungezwungener sich entfalten, der Hin- und Herbewegung des Tanzes entsprechend zu zweien sich zusammenschließen. Aber in ihren Grundbestandteilen stimmen Lieder und Leiche überein und weisen zurück auf eine gemeinsame Quelle, auf die Formen und Rhythmen des Volksgesangs.

IV. Komposition der Tanzleiche.

Die metrische Betrachtung hat uns an mehreren Leichen übereinstimmend einen Übergang von der Gleichförmigkeit zur Mannigfaltigkeit der Systeme und damit einen bedeutenden Unterschied in der Form der einzelnen Teile gezeigt. Nun geht auch dem Inhalt die Einheit und Geschlossenheit, welche man innerhalb eines Gedichtes erwarten sollte, in den meisten Fällen ab; an einen längeren Teil epischen Charakters schließt sich gewöhnlich ein kürzerer, auf den Tanz bezüglicher, der unvermittelt einsetzt und mit jenem nicht im geringsten Zusammenhang steht (I, III, IV, V). Kurz, einige Leiche zerfallen sowohl formal wie inhaltlich in mehrere größere Abschnitte; und diese Gliederung ist nicht als eine zufällige zu betrachten, sie muß vielmehr, da sie mit ziemlicher Regelmäßigkeit eintritt, im Wesen des Tannhäuserschen Leiches begründet sein, aus einem einheitlichen festen Prinzip hervorgehen. Um dieses kennen zu lernen, werden wir ausgehen müssen von den Abschnitten, die sich aus einer Betrachtung der Metrik und des Inhalts ungezwungen ergeben, werden freilich immer in der Vergleichung der Leiche untereinander den Prüfstein zu sehen haben, der es ermöglicht, das Zufällige, Gelegentliche vom Wesentlichen zu scheiden.

Einen bemerkenswerten Unterschied, der geradezu eine Scheidung in 2 Teile bedingt, ergab die metrische Analyse für den 1., 4. und 5. Leich. Der erste Teil dieser ist charakterisiert durch den völligen Mangel klingenden Ausgangs; alle Verse haben stumpfen Schluß, während im zweiten Teil und gerade am Beginne des-

selben eine Bevorzugung des klingenden zu bemerken ist (I, 13. IV, 16. V, 24). Es ist ferner durchaus Regel, daß jene mit einer Hebung schließenden Verse mit Auftakt versehen sind, wodurch auch zwischen ihnen jede Pause vermieden wird. So tritt in IV und V innerhalb einer Strophe keine Unterbrechung ein; I macht eine Ausnahme insofern, als die Langzeilen in 10 und 11 auftaktlos sind; doch ist es immer noch eine längere Periode, die von 8 Hebungen, welche ohne Unterbrechung verläuft. Gerade in diesem Gedicht hebt sich aber der zweite Teil um so deutlicher ab, als dessen Verse mit wenigen Ausnahmen auftaktlos sind, also bei klingendem Ausgang sowohl die 3. wie die 4. Hebung durch nur eine Silbe ausgefüllt wird. Die zweite Vershälfte unterscheidet sich dadurch von der ersten bedeutend, der Gang wird ein wechselnder, während im 1. Teil Gleichmäßigkeit desselben vornehmlich erstrebt zu sein scheint. Dem entspricht es auch, daß in ihm der gleiche Vers oft hintereinander wiederholt wird, überhaupt die Zahl der verwendeten Formen eine sehr geringe ist. Große Gruppen von vier-, sechs- oder achthebigen Versen wechseln in I, in IV stehen letztere nur einmal, sonst vier- und sechshebige und in V nur sechshebige, die bisweilen freilich durch 2 dreihebige ersetzt sind. Weit größer ist die Mannigfaltigkeit im 2. Teil, häufige Reime zerlegen die Verse in kürzere Glieder.

Entsprechend der Einförmigkeit im 1. Teil beschränkt sich auch die Zahl der in ihm vorkommenden Strophen auf zwei bis vier, so daß sie oft wiederholt werden; auch im 2. Teil ist zwar Gleichheit der Systeme nicht selten, aber sie pflegt sich nur auf zwei aufeinanderfolgende Strophen zu erstrecken. Es hängt dies mit einem besonders bemerkenswerten Unterschiede zusammen, nämlich dem, daß im 1. Teil nur die Grundsysteme zur Anwendung kommen, im 2. nur Variationen und Erweiterungen derselben. So ist es wenigstens im 1. und im 4. Leich; der 5. bietet Entsprechendes darin, daß das System des 1. Teiles garnicht in den 2. übergeht.

Würde es sich so aus metrischen Rücksichten empfehlen, in diesen drei Leichen nach I, 11, IV, 15 und V, 11 den Beginn

eines neuen Abschnittes anzusetzen, so müssen wir eine Bestätigung dessen in der Gliederung des Inhalts suchen. Da zeigt sich denn, daß mit der festgestellten Grenze im 4. Leich ein starker Sinneseinschnitt zusammenfällt. Die Aufzählung, welche den Raum des Vorhergehenden einnimmt, wird ausdrücklich abgeschlossen mit den Worten: der alden suln wir hie gedagen, und 16,1 das Thema des folgenden Abschnittes aufgestellt: unt loben mîne guoten.

Nicht ganz so scharf prägt sich der Beginn eines neuen Teiles in V aus; die Aufzählung setzt sich noch fort, aber ihr Inhalt ist ein anderer: von 1—11 gab der Dichter eine Übersicht über die Länder der Erde, die er selbst kennen gelernt oder von denen er gehört hat, er mischt auch wohl Fabelländer ein, verläßt aber nicht den geographischen Boden. Mit 12 wendet er sich sagenhaften Ereignissen zu, von denen er freilich bald zum früheren Stoffe zurückkehrt, jedoch ohne ihn festzuhalten, es gehen vielmehr Anspielungen auf die Sage, Geographie und Zeitgeschichte, Hinweise auf den Tanz und Brocken einer Erzählung im Stile der im 2. und 3. Leich gegebenen bunt durcheinander. Indem mit 12 zuerst der strengere Gedankengang aufgegeben wird, kann man auch mit dieser Strophe den Beginn eines neuen, freilich nichts weniger als einheitlichen Teiles ansetzen.

Ein größerer Unterschied ist in I zwischen beiden Teilen vorhanden. Zwar geht das Lob des Herzogs durch beide, aber es zeigt ihn in jedem von einer anderen Seite. Das Thema des 2. Abschnittes ist gegeben in v. 13, 1 : er ist unser wunne, während der erste abgeschlossen wird mit der Versicherung, der Herzog sei würdig, eine Krone zu tragen. Dementsprechend enthält er auch das Lob derjenigen Tugenden, welche diesen als Herrscher, als Fürsten hervorragen lassen; seine wirde wird gepriesen, seine Thatkraft, die ihn weit emporhebt über alle seines gleichen, er ist hier der starke Kriegsheld, den man nicht ungestraft erzürnen darf, aber auch der weise Herrscher, der Schirmer von Friede und Recht und der milde Gönner der Sänger. Als helt wird er in diesen Strophen gerne bezeichnet (5,1. 7,1), er ist der Höherstehende, dem Verehrung gebührt. Von 13 ab werden

die liebenswürdigeren Seiten seines Wesens entfaltet, hier hat er gleichsam den Fürstenmantel abgelegt und wird nicht umstrahlt vom Glanze der künftigen Krone, sondern ein schlichter Blumenkranz, wie ihn die Tanzenden tragen, ziert seine Stirn; als ein froher Gesellschafter mischt er sich unter die Jugend und singt den Frauen den Reigen, er teilt ihre Lust unter fröhlichem Lachen. Als majestätischer Gebieter erscheint er im 1. Teil, im 2. als liebenswürdiger Mann, der die Aufmerksamkeit der Frauen auf sich zieht. Diesem Unterschiede entspricht der formale; für den ernsteren, strengeren Ton im Anfang war ein gemessener Gang wohl angebracht; mit dem heiteren Element, welches in der Hereinziehung der Frauen und des Tanzes sich kundgiebt, stellen auch gefälligere, lebhaftere Formen sich ein. Nur kann es sich fragen, wo der Beginn des neuen Abschnittes anzusetzen ist. Klingender Reim beginnt schon in 12, aber erst mit 13 ändert sich das Thema. Allein auch in metrischer Beziehung steht 12 den vorhergehenden Strophen noch nahe. Das Reimpaar zeigt noch nicht die Variierung, auch in v. 3—6 überwiegt noch der steigende Rhythmus. Erst 13,1 und 2 prägen den Unterschied deutlich aus, daher werden sie als der Beginn des neuen Abschnittes anzusehen sein, während 12 eine überleitende Stellung einnimmt.

Es ist also in den genannten Leichen aus metrischen und inhaltlichen Gründen zunächst eine Zweiteiligkeit zu konstatieren. Aber auch innerhalb dieses zweiten Teiles zeigen sich bedeutsame Unterschiede vornehmlich im Inhalt. In ihm findet nämlich der bereits erwähnte Wechsel des Themas statt; das aus dem 1. Abschnitt in den 2. übergegangene wird ausdrücklich abgeschlossen, und der Dichter wendet sich, mit einem Ausruf beginnend, dem Tanze zu (I, 20. IV, 28. V, 23). Auch dieser Unterschied ist in der Metrik ausgeprägt, wenn er auch nicht so durchgreifend ist wie im vorher besprochenen Falle. Denn die Systeme in dem so sich ergebenden 2. und 3. Teile sind allerdings dieselben, es sind teilweise die gleichen Variationen der Grundsysteme. Aber in der Art der Variierung und in der Zusammenstellung treten doch auch bedeutende Abweichungen hervor. So ist die Gleichheit

aufeinanderfolgender Strophen, die im 1. Teil die Regel bildet, im 2. sich meist auf zwei beschränkt, im 3. fast ganz geschwunden, nur I, 20 und 21, 25 und 26 bilden vereinzelte Ausnahmen. Im 3. Abschnitt sind ferner die ganz oder teilweise aus Daktylen bestehenden Systeme sehr häufig (I, 20. 21. 24. 27. 28. IV, 29. 30. 31. V, 23. 29. 30), was bei dem beschleunigten Gang, der für sie anzusetzen ist, einen großen Wechsel zwischen rascherem und langsamerem Ton oft innerhalb derselben Strophe bedingt; die Lebhaftigkeit, welche den 2. Teil vom gleichmäßigen ersten unterscheidet, weicht also im 3. einer noch größeren Unruhe. In dieser Richtung wirkt auch das häufige Eintreten von Pausen gerade in Strophen, die Daktylen aufweisen (nach I, 20, 2 und 21, 2, in 24, 1 und 2, 28, 1, nach IV, 31,7). Diese Unbeständigkeit, die sich in dem steten Wechsel der Strophenformen, im bald sprunghaften, stockenden, bald rasch dahineilenden Rhythmus kundgiebt, ist das, was den letzten Teil vom zweiten unterscheidet; ihr entspricht das hastige Hin- und Herfahren des Inhalts, der auch nicht eine geordnete Gedankenfolge bietet, sondern hingestreute Bemerkungen, Ausrufe und Fragen, oft ohne Zusammenhang.

So ist aus übereinstimmenden formalen und inhaltlichen Gründen für den 1., 4. und 5. Leich eine Gliederung in 3 Abschnitte anzunehmen:

I, 1—11(12).	13—19.	20—28
IV, 1—15.	16—27.	28—31.
V, 1—11.	12—22.	23—30.

Der 1. Teil ist ruhig und gleichmäßig, der 2. abwechslungsreicher, bisweilen beschleunigt, aber immer wieder zu einem ruhigen Tone zurückkehrend, der 3. ein buntes Durcheinander rascherer und langsamerer Touren. Dem entspricht der Inhalt: die leidenschaftslose Aufzählung gleichgültiger Namen, das gemessene, ehrfurchtsvolle Lob des Gönners im 1. Teil, der Preis der Geliebten oder des den Reigen anführenden Fürsten im 2., der ausgelassene, lebhaft hin und her wogende Tanz selbst im 3.

Wie verhalten sich nun die übrigen Leiche zu dieser Gliederung? Der 2. zeigt von Anfang bis zu Ende einen gleichmäßig

ruhigen Gang, sein metrischer Bau stellt ihn dem 1. Teil des ersten völlig gleich, er ist daher nur einteilig zu nennen. Ihm ist der sechste sehr ähnlich, auch er ist fast bis zu Ende gleichmäßig und wird trotz der klingenden Reime dem sonstigen ersten Teil entsprechen; erst mit 36 macht sich ein abweichender Rhythmus bemerkbar, der vielleicht die Annahme empfiehlt, daß hier ein zweiter Teil begann, dessen Abschluß verloren ist. Doch scheint der 6. Leich in manchen Beziehungen eine Ausnahmestellung einzunehmen, auch der abweichende Eingang weist ihm eine solche zu. Er wird nicht, wie die anderen, zum Tanze gesungen worden sein, denn sein ganz persönlicher Inhalt machte ihn dazu völlig ungeeignet; der Dichter bediente sich also der Leichform wohl nur, weil sie ihm am bequemsten war, band sich aber nicht allzu streng an die Gesetze, die ihren Aufbau bestimmten.

Im 3. Leich sind nur 2 Teile zu erkennen, 1—18 und 19—21. Von diesen entspricht der 2. ganz dem sonstigen dritten, der erste dem sonstigen zweiten; er beginnt mit einer Gruppe von klingend ausgehenden Versen, und die erweiterte Strophenform hat in der des 2. Teiles von V ein Gegenstück. Es fehlt der sonstige erste Teil. Also haben nicht alle Leiche sämtliche Abschnitte, II hat nur den 1., III nur den 2. und 3., VI den 1. und 2. Aber gerade diese Möglichkeit, bald mehr bald weniger von ihnen aneinanderzuschieben, läßt ihre relative Selbständigkeit auch in der Zusammensetzung erkennen und rechtfertigt die gezogenen Grenzen, indem ihnen teilweise Anfang oder Ende vollständiger Gedichte entspricht.

Für die so festgestellte Verschiedenheit der Leiche untereinander und ihrer einzelnen Teile ist bei ihrer Bestimmung, den Tanz zu begleiten, die Erklärung am einfachsten darin zu finden, daß gewöhnlich drei Tanztouren von verschiedener Lebhaftigkeit aufeinander folgten, manchmal aber auch nur 2 sich ablösten oder auch die Tanzart von Anfang bis zu Ende dieselbe blieb. Bei der unvollkommenen Kenntnis, die wir vom Volkstanze jener Zeit haben, sind nur ungefähre Schlüsse aus dem Rhythmus auf diesen gestattet; doch ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen,

daß der gleichmäßige erste Teil zur Begleitung eines ruhigen Tanzes diente, bei dem eine regelmäßige Folge der Schritte stattfand; wir haben in ihm einen sogenannten getretenen oder einen tanz im engeren Sinne des Wortes zu sehen, bei dem die Teilnehmer sich langsam hin und her bewegten. Der zweite Teil wird sich von ihm dadurch unterschieden haben, daß die Touren mannigfaltiger und insofern lebhafter wurden, als ein Wechsel eintrat in der Dauer der einzelnen Schritte, denn der klingende Ausgang wurde doch jedenfalls auch im Tanze auf irgend eine Weise markiert. Dazu reicht aber der Gehschritt nicht mehr aus, es mußte dieser aufgegeben werden und für ihn ein leichterer, raschere Bewegungen gestattender eintreten, wie es das Hüpfen ist, welches man heute meist als Tanzen bezeichnet. Der passendste mhd. Ausdruck dafür dürfte reien sein, insofern darunter ein nicht getretener, sondern gesprungener Tanz verstanden wird. Von diesem haben wir jedoch einen noch lebhafteren zu trennen, der zwar auch gesprungen wird, aber doch noch schnellere Touren enthält, die mit den im 2. Teil herrschenden wechseln, und zwar in ziemlich bunter Folge; auch höhere Sprünge kommen in ihm vielleicht vor, auf die manches im Inhalt hindeutet (IV, 29. XI, 2,11). Man wird diesen wohl am besten als eigentliche Springtour bezeichnen, also tanzen, reien, springen als die übliche Folge aufstellen, wenn auch die beiden letzten vielfach in einander übergehen und Touren des letzten Teils im 2., des 2. im letzten vorkommen. Damit stimmen denn auch die in den Leichen für den Tanz gebrauchten Bezeichnungen überein. Im 1. Teil fehlen solche zwar, doch der diesem entsprechende zweite Leich enthält 18,2 die Aufforderung: der gê mit vröuden disen tanz. Da nun von reien und springen in ihm nie die Rede ist, hat man gên und tanz im engeren Sinne zu nehmen und an ein wirkliches Gehen oder Schreiten zu denken. Im 2. Teil kommt neben dem umfassenden tanz nur reien vor (I, 15,4. III, 4,4. IV, 25,3), aber außer IV, 27,6, das schon auf das folgende hinweist, nie springen. Dies ist der beliebteste Ausdruck im 3. Teil, er steht I, 23,5. 28,4. III, 19,5. 20,4. IV, 28,3. 29,2. 30,3.

V, 30,4, daneben freilich auch reien und selbst gên, welches hier wie tanzen eine weitere Bedeutung haben muß.

Wenn wir also die übliche Scheidung von Tanz und Reigen beibehalten und unter letzterem Namen den 2. und 3. Teil zusammenfassen, so kann man keineswegs die Tannhäuserschen Leiche durchweg Reigen nennen, überhaupt ist es nicht zutreffend, daß nur in der Stube getanzt wird, im Freien dagegen nur Reigen stattfinden, denn auch der als tanz zu bezeichnende 2. Leich läßt die Teilnehmer Rosenkränze tragen und hat die schöne Jahreszeit ganz besonders zum Gegenstand. In den meisten Fällen begann man mit den langsameren Touren, um nachher zu schnelleren überzugehen; I, IV und V sind solche Verbindungen von Tanz und Reigen, während III allein die Bezeichnung als Reigen verdient. Sicher hat man sich auch in der Stube nicht auf getretene Tänze beschränkt, das XI. Lied deutet mit seinen Daktylen auf lebhafte Bewegung hin, wie auch der Inhalt. Doch war wohl der Ausdruck reien für solche Stubentänze nicht gebräuchlich. (Wenn Oehlke es aus IV, 21,4 folgert, so muß er sich diesen Vers erst recht willkürlich zurechtstutzen und erhält auch so bei seiner Deutung keinen oder doch nur einen ganz ungenügenden Zusammenhang).

In der Selbständigkeit einzelner Abschnitte ist ein Hinweis gegeben auf die Entstehung so umfangreicher Tänze und Tanzlieder. Es sind nämlich zusammengesetzte, deren Teile früher und auch noch neben ihnen selbständig existierten. Tänze verschiedener Art wurden vielleicht zunächst ohne irgend welche Verbindung nach einander getanzt, dann mit einander vereinigt, teilweise sogar fest verschmolzen, wie es namentlich bei den jetzt als 2. und 3. Teil erscheinenden der Fall ist. Blieb es andrerseits auch manchmal bei einer ziemlich äußerlichen Aneinanderfügung, wie z. B. in V die beiden ersten Teile metrisch ganz auseinanderfallen, so wird doch meist die Verbindung eine engere gewesen sein, wie das Durchgehen der Systeme in den anderen Leichen zeigt.

Außer den in diesem Abschnitt festgestellten Haupteinschnitten

treten nun noch andere auf, wie es bei der Länge einzelner Teile natürlich ist; es sind meist Gedankenpausen, die aber teilweise auch in der Form angedeutet sind. Sie können jedoch nur als zufällige betrachtet werden; soweit es um eine im Wesen des Leiches begründete Einteilung handelt, kommen nur jene in Betracht, es kann also auch im 2. Leich von einer Zweiteiligkeit nach Art anderer Leiche, einer kürzenden Wiederholung der 1. Hälfte in der 2. nicht die Rede sein.

V. Bemerkungen zu den einzelnen Gedichten.

I.

Der erste Leich wird eingeleitet durch ein Lob des Frühlings das zum Hauptthema, dem Preise des österreichischen Herzogs, in gar keiner Beziehung steht, also durchaus konventionell und äußerlich gehalten ist. Diesem seinem schablonenhaften Charakter entspricht auch sein trotz der Kürze recht schleppender Inhalt, dem nur die Apostrophe an den Mai einige Frische verleiht.

6, 2. Infolge der teilweise erkennbaren Gliederung der sechshebigen Verse in Dipodien (z. B. 6,5 und 6) wird in v. 6, 2, der eine Silbe zu viel hat, getuot beizubehalten, dagegen getar in tar zu ändern sein, ebenso wie in 9,3, wo ebenfalls ein nebenstehendes getuon den Schreiber beeinflußte.

9, 3. Zu der Verbindung er hât unt mac unt tar getuon ist neben Walther 35,3 er mac, er hât, er tuot noch Friedr. v. Sonnenburg MSH. III,70 a zu vergleichen: man hât, man sol und ich wil gern, Marîa, prîsen dich; hier ist ein inf. perf. aus dem folgenden inf. praes. zu ergänzen. Für die Bedeutung vgl. Neithart S. 242 oben: er kan rihten und getar. Diese Doppelheit von Können und Wollen ist auch in der Waltherschen und in unserer Stelle enthalten. getuon steht in prägnantem Sinne und bezeichnet ein Thätigsein, thatkräftiges Handeln. Der Infinitiv fehlt häufiger bei solchen Ausdrücken, vgl. Frauenlob (ed. Ettmüller) 327: er mac, er wil, er tar, er sol, er tuot, laet wiez im zimt.

Hätzerlin (ed. Haltaus) LXXVII,107:

mein allerliebsts kan und waisz,
ir geleich ist nit in disem kraisz.

10, 1. Wie Tannhäuser giebt auch Enenkel Herzog Friedrich ein buntes Heergefolge (Fürstenbuch ed. Megiser S. 110):

an im warn Unger und heiden,
Walche, Chriechen und Rauzzen,
Pechaim, Polen, Schotten vil.

10,6 ist um eine Hebung zu kurz, sicher nur durch Textverderbnis. Kück S. 212 will dârzuo vor guoten ergänzen, doch empfiehlt sich dies nicht besonders, da schon der vorige Vers mit dâbî beginnt, der Satzbau also sehr schleppend würde. Vielleicht ist bei roup unt brant ein drittes Glied ausgefallen, etwa mort, indem es hieß: roup, mort unde brant (vgl. 3, 3 hie, dort unde dâ). Diese Dreiheit ist nicht gerade selten: Reinmar v. Zweter 203, 8: Roup, Mort, Brant. Virginal 2, 2 (Deutsches Heldenbuch V): er stifte roup, mort unde brant.

H. Sachs, Fastnachtsp. ed. Goetze VI, 67,257:

auch het wir fert guet frid im lant,
heuer hab wir mort, roub und prant.

Hier steht im Gegensatz dazu der Friede wie bei Tannhäuser. Da die kürzere Verbindung roub und brant entschieden häufiger war, ist die Auslassung von mort leicht erklärlich.

11. Die 4 ersten Verse sind Bruder Wernher nachgebildet, bei dem der Vergleich mit dem Baume noch deutlich und anschaulich ist und in enger Beziehung zur milte steht, MSH. II, 233b 3:

er ist ein reinebernder boum
der obz mit willen rêret,
ir aller milte ist gegen der sînen gar ein troum.

Dieser Dichter war auch für andere Stellen vorbildlich, so mit MSH. II, 234 b 5:

waere aber ich herre in Ôsterlant,
ê ich verlür die guoten stat ze Wiene,
ich wolde ê rîten ûf den Sant
ze Nüerenberc, dâ mich die liut erkanden

für Tanh. XII, 2, 3 u. 4, während der allegorische Hausbau XII, 3 sich anlehnt an MSH. III, 19 a V:

Jch bûwe ein hûs dâ inne wil gesinde wesen,
der zadel unt der zwîvel sint mit here dâvor gesezzen.

Wörtlich stimmt überein Tanh. I, 9, 6 und Wernh. MSH. II, 228b 6: swaz er geredet daz lât er wâr, fast wörtlich Tauh. I, 6, 4 und Wernh. MSH. III, 19a 2: des hoere ich ime die wîsen unt dârzuo die besten jehen.

12, 1. Zu dem Wortspiel mit dem Namen Vriderîch vgl. Rumeslant MSH. III, 61a 8:

Jâ er mac Êrîch heizen wol:
sîn lîp, sîn muot, sîn herze ist êren rîche.

13,4. Das Subjekt ist im vorhergehenden Verse enthalten, das Komma bei v. d. Hagen hinter lîp also zu streichen.

Mit 20 und 21 stimmt der Leich Heinrichs von Sax formal und inhaltlich sehr überein, vgl. v. 93 (Bartsch SMS. XIV, 1):

der dôz wirt grôz, dâ wir zuo z'einandern komen

und v. 83:

mit mir sult ir dâ diu grüene linde stât.

II.

Die Leiche II und III hat man bald Parodien, bald Karrikaturen der französischen Vorbilder genannt, ja in der massenhaften Verwendung von Fremdwörtern eine Verspottung der einreißenden Manier, solche in die Rede einzumischen, sehen wollen. Jch glaube, man schiebt bei alledem dem Tannhäuser Absichten unter, die ihm völlig fern lagen. Aus der Verbindung von einfachen Vorgängen mit zierlichen höfischen Reden, wie sie dem doppelten auf ihn wirkenden Einflusse entsprang, entstand das 2. Gedicht, aus dem nicht im mindesten eine parodistische Absicht herauszudeuten ist. Aber der Dichter fand selbst an dieser Verbindung Gefallen, die seltsame Situation belustigte ihn, und er gefiel sich darin, seine Werbungen immer zierlicher zu drechseln, sie weiter auszuspinnen und mit französischen Wörtern wie mit buntem Flitter aufzuputzen. Wenn er also im 3. Gedicht jemand

parodiert, so höchstens, wenn auch unbewußt, sich selbst, denn die Übertreibung macht eben den inneren Widerspruch, der in dem Thema liegt, deutlich; doch er selbst hat diesen nicht gefühlt, sondern hatte seine naive Freude an dem mehr angedeuteten als ausgeführten Kontrast beider Elemente. Bewußte Parodie tritt erst dann ein, wenn dem zierlichen Ton auf der einen Seite ein derber und grober auf der anderen entspricht, wie etwa in der Grasmetzen Hermanns von Sachsenheim. Eine derartige Behandlung liegt aber Tannhäuser ganz fern, bei ihm ist das Mädchen wohl einfach und schlicht, aber doch ohne irgend einen gemeinen oder rohen Zug gehalten, ja es wird sogar im 2. Leich recht anmutig geschildert.

Derselbe zeigt einige Reminiscenzen an Tannhäusers älteren Zeitgenossen Gottfried von Neifen. Man vergleiche aus dem Liede 37,2 (Ausg. v. Haupt) v. 37,17:

> ich wart fröidenrîch,
> dô ich die lieben sach

mit Tanh. II, 7; v. 37,14 nâch der stêt aller mîn gedanc mit Tanh. II, 23,4; v. 38,3 sô tuon ich iu helfe schîn mit Tanh. II, 1,2. Auch sonst fehlt es nicht an Beziehungen, die feierliche Begrüßung bei Neifen 45,27 ff.:

> Guoten morgen bôt ich ir;
> ich sprach: got müez iuch êren.
> zehant dô neic diu schoene mir

spinnt Tanh. III, 11 und 12 weiter aus, wie er auch den Refrain 38,11:

> Wâfenâ!
> jâ ist mir dâ
> dicke wê und anderswâ.
> daz tuot mir diu liebe wolgetâne

in dem des 9. Liedes in übertreibender Weise aufschwellt.

16 enthält formelhafte Wendungen, so namentlich v. 2. Zu v. 4 vgl. Hadloub 51,26 (Bartsch SMS XXVII): in wirt beiden minne erkant.

23 ist wohl nicht mehr herzustellen, denn auch v. 4 erregt

Anstoß wegen des überschüssigen Auftakts. Es ist wohl von der äußeren Erscheinung der Geliebten die Rede, wenn rifelieren zu rifeln gehört, denn dies steht Neith. XIX, 4 mit rispen kräuseln zusammen (rispent unde rifelnt iuwer swenze). Der Zusammenhang bleibt jedoch unklar.

III.

(Bartsch, Liederdichter [3] XLVII, 1—130.)

Nicht so gleichmäßig wie im zweiten Leich ist im dritten der Fortgang der Erzählung. So ist gleich im Anfange von einem zweimaligen Gange ins Freie die Rede, und auch nachher gehen zwei verschiedene Auffassungen des Themas durcheinander: die ganze Art der Einkleidung läßt an ein unvermutetes Zusammentreffen denken, str. 4 dagegen wie auch das Gespräch an ein verabredetes Stelldichein mit der vrouwen, die den Dichter zum dulz amîs erkoren hat. Mit dem Eindringen der letzteren Vorstellung ging dem Stoffe viel von seiner Einfachheit verloren, die anmutige Schilderung der ersten Begegnung kam in Fortfall, und prunkhafter Redepomp, wie er einem so höfisch aufgefaßten Verhältnis entsprach, trat dafür ein, der auf dem einfachen Hintergrunde und neben Äußerungen inniger Wärme und heißer Leidenschaft um so grotesker erscheint. Höfische und volkstümliche Elemente, steife, konventionelle Formen und natürliches dichterisches Empfinden gehen hier in bunter Mischung durcheinander.

3,5. dô in dâ zu ändern (Bartsch) liegt kein Grund vor; der Anblick der schönen Natur erweckt die Liebessehnsucht.

5,9 und 10. Vgl. Bruno von Hornberg MSH. II, 67 IV:

Ahtet wie mir waere
. . . .
ich was âne swaere,

auch Tanh. XIII, 3,9.

7—9. In der Beschreibung der Geliebten wechselt praes. und praet. Sie ist bald als die am Quell sitzende Heldin der Erzählung, bald als die am Tanz beteiligte Partnerin des Dichters gedacht, um derentwillen er am Reigen teilnimmt (4,4). Einzelne

Züge kehren ähnlich wieder in einem Schwanke, dem redelîn des Joh. von Freiberg (Hagen, Ges.-Ab. 58) v. 59—65. In diesem finden sich noch weitere Anklänge: v. 67 ir munt bran als ein rubîn (Tanh. V, 26,1), v. 87 f. sprach er jâ si sprach nein, alsô hullen sie enein (Tanh. IX, 1, 13 und 14), v. 491 f. er kuste si an ir rôten munt in kurzer wîle wol tûsentstunt (Tanh. III, 21). Vgl. auch v. 129—132 mit Tanh. III, 8,3 und IV, 21,3.

Wie diesem Schwankdichter war Tanh. auch dem Verfasser des sperwaere (Ges.-Ab. 22) bekannt; auf II, 15, 1 und 2 und III, 14,1 beruhen die Verse 67 und 68: er saz zuo ir an den klê, der lieben tet er sanfte wê.

7,2. Das weitverbreitete an sprüchen niht ze balt (Beisp. s. Oehlke S. 64) ist auch in die lat. Lyrik übergegangen: CB. 118 in sermone lenta.

10,4. Parallelstellen zu der weitverbreiteten Formel: ich bin dîn, du bist mîn siehe ZfdA. 34,161 und Anz. f. d. Alt. 17,343. Dazu vgl. noch Ulr. v. Lichtenstein 448,8 (Lachmann), Lassberg Liedersaal 28,736, Hätzerlin LXXIII, 49. I, 96,23, auch Erec 6546.

14,5. von wunderlîchen sachen deutet auf das folgende amûre hin. Der geheimnisvolle Ausdruck dient zur Erzielung einer komischen Wirkung, indem die Erwartung auf etwas Ungewöhnliches angespannt und dann nur das bereits Gesagte mit einem Fremdwort wiederholt wird. Das zuerst in natürlicher Gestalt Erscheinende präsentiert sich gleich darauf in einer komischen Maske.

15,4. Um den Hinweis auf die Frauen in Palermo zu verstehen, ist es nicht nötig, Stellen aus der Litteratur beizubringen, in denen etwa den Frauen jener Stadt eine gleiche Rolle wie hier dem Mädchen zugewiesen ist. Denn der Ort ist dabei völlig gleichgültig und wechselt; in einem Schwanke Jakob Appets heißt es (v. d. Hagen Ges.-Ab. 41,143):

eines spiles si dâ begunden
alsô man jensît des Rînes tuot

(vgl. dazu Herzog Ernst hrsg. v. Bartsch S. 219). Ähnlich Burkhard Waldis, Esopus IV, 81,10: wie man jensit des Wassers thut. Dazu vergleicht F. Liebrecht Germ. 7,498 unsere Stelle und bemerkt mit Recht: „Beide Wendungen, die des Waldis sowohl wie die des Tannh., sind scherzhafte Lokalisierungen allgemein üblichen Thuns.“ Die daran geschlossene Meinung, Waldis habe die Tannhäusersche Stelle gekannt und nachgebildet, ist freilich hinfällig wegen der weiten Verbreitung des oben erwähnten näherstehenden Ausdrucks.

12,9 will Kück S. 213 im Reime den vorhergehenden Versen anschließen und für der ist enzwei schreiben: der ist enzunt. Allein die logische Ungenauigkeit, die er damit beseitigen will, bleibt doch bestehen, sie ist bereits im vorhergehenden Verse enthalten, indem die sinnliche Vorstellung, daß durch die Liebe das Herz bis auf den Grund verwundet ist, verdunkelt wird durch das der geistigen Sphäre angehörige minne; es ist kein klar angeschautes Bild, sondern eine traditionelle Form, die mit ebenso wenig Verständnis übernommen wird, wie im 1. Leich das Bild des fruchttragenden Baumes. der minne grunt ist in dieser Verbindung ein so aller Vorstellung entrückter Begriff, daß es ziemlich gleich bleibt, ob er enzunt oder enzwei genannt wird, denn beides setzt ein Bild voraus, welches eben nicht durchgeführt ist. Da aber mit dem kurzen Vers der Rhythmus plötzlich wechselt, wird in ihm bereits ein Hinweis auf das Reißen der Saite gegeben sein mit der ist enzwei, welches also grammatisch nur zum Vorhergehenden gehörig bereits zum Schlusse überleitet.

IV.

Der 4. Leich gehört zu jenen unerquicklichen Gedichten, in denen mit ermüdender Eintönigkeit Name sich an Name reiht. Diese Öde wird, wenn auch keineswegs beseitigt, so doch erträglicher gemacht durch Zusätze, die auf die wirkliche oder fingierte Stellung der betreffenden Personen in der Sage hinweisen. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Dichter wider besseres Wissen Unzusammengehöriges verbindet und nicht nur einzelne

Sagen, sondern auch große Kreise durcheinanderwirft. So zeigt X, 2 deutlich, daß er den wahren Helden der Kämpfe vor Kamvoleiz kennt, während er doch IV, 14 Wigamur für diesen ausgiebt. Auch die Vermischung der antiken Helden und modernen Ritter kann nicht auf Unwissenheit oder Unklarheit beruhen. Es ist kaum anzunehmen, daß die Namen, besonders die unbekannteren, alle richtig überliefert sind; es entzieht sich denn auch noch manches der Erklärung, ohne daß daraus der Schluß gezogen werden darf, der Dichter habe einzelnes einfach erfunden. Seine Belesenheit war sicher eine sehr große, und manche uns aus den mittelalterlichen Dichtungen nicht bekannte Namen, wie Guraz, Avenant, werden durch anderweitige flüchtige Erwähnung als vorhanden erwiesen; seine Sagenkenntnis muß also über den Kreis der uns erhaltenen Litteratur vielfach hinausgegangen sein.

Das Thema wird gleich mit v. 1 klar ausgesprochen: dem Lobe der Geliebten ist der Hauptteil, 1—27, gewidmet. Indem aber der damit zusammenhängende Vergleich mit anderen Frauen eine Abschweifung in die Sage herbeiführt, geht das anfängliche Leitmotiv gar bald verloren, und die Strophen 2—15 stehen außerhalb jeder Beziehung zum eigentlichen Thema, das erst mit 16 nach plötzlich abbrechender Wendung von neuem aufgestellt und im folgenden abgehandelt wird.

2, 3 und 4. Der Hinweis auf eine Unterstützung der Medea durch göttliche Hülfe bezieht sich wohl auf ihre Zauberkünste. Daß Pallas als ihre Patronin genannt wird, kann in diesem Durcheinander nicht auffallen.

Ist in 3, 1 etwa eine Verdrehung der oft berührten Apfelverteilung enthalten? rîcheit und minne wurden dabei geboten, wenn auch nicht die eine für die andere; Junô die bôt im rîcheit heißt es im Alexander des Ulrich von Eschenbach v. 4909.

4,2. Der Name Discordia für Eris ist ziemlich häufig, vgl. Konrad von Würzburg, Troj. Krieg 1254 ff. Ulrich von Eschenbach, Alexander 4891. 4895. 24901. Enenkel, Weltchronik 13808.

5,2. Inwiefern Avenant Anlaß zur Zerstörung von Troja gab, wird von Enenkel in der Weltchronik v. 16605 ff. erzählt. Sie

soll den Rat erteilt haben, die Stadt durch eine List, nämlich durch den Bau von drei hölzernen Pferden zu erobern. Enenkel kann diesen Sachverhalt nicht im Anschluß an Tannhäusers unklare Notiz erfunden haben, sondern es muß eine derartige von beiden benutzte Darstellung anscheinend französischen Ursprungs vorhanden gewesen sein.

3, 3. Kücks Vermutung (S. 209), daß Latricia aus Lucretia verderbt sei, wird dadurch als richtig erwiesen, daß in v. 4356 der Kaiserchronik eine Handschrift (K bei Massmann) für Lucretia Latricia überliefert.

5, 4. Den Namen von Lunetens Vater kennen wir aus anderen Quellen nicht, doch war er der Sage bekannt, vgl. Bartsch Meisterl. 69,9 und 10:

si (Lunete) klagte ir ungemach eim twerge rîche,
daz was irs vaters guot geselle, hoer wir lesen.

In demselben Liede heißt es von Lunete v. 5: si was künc Artus swester kint, was zu Tanh. diu was von hôher art stimmt.

7, 2 ist wohl was aus dem vorhergehenden Verse zu wiederholen: bî der was Amabilia. Sollte vielleicht zwischen Amabilia und Invidia ein Gegensatz bestehen und auf die freundliche Gesinnung der Sibylle gegen Rom hingewiesen sein, während die Invidia zum Senatorenmord anstiftete?

11, 2. Oprîs wird identisch sein mit einem im jüngeren Titurel 2134,4 (K. A. Hahn) erwähnten künic Opries von Itolach.

11, 5. Ebenfalls im jüngeren Titurel wird eine Amlîe genannt, v. 1777,2: und die lieht Amlîe. Dieselbe erscheint in einer Aufzählung der Ritter und Frauen von Artus Tafelrunde bei Bartsch Meisterl. 49,28: Amlî diu klâr, daz schoene kint. Die Gleichheit des Epithetons läßt Tannhäusers Amîe mit dieser identisch erscheinen, um so mehr als auch bei ihm an der Stelle, wo sie erwähnt wird, die Personen der Artussage vorherrschen, auch gleich darauf die Hornprobe folgt, während im Meisterliede unmittelbar vorher Lunet mit dem horn genannt ist.

12, 4. Die Erklärung von ûz Provenzâl = ûs (prov. = uns) Provenzâl (Warnatsch Mantel S. 77 A. 3) ist unmöglich. Provenzâl ist wohl aus dem Ende der 13. Strophe eingedrungen, während es ursprünglich hieß:

der brâhte ûz Provenze ein horn.

20, 7 u. 8 vgl. Hugo von Montfort 21,26 (Ausgabe v. Wackernell): nâch wunsch ist si gemezzen
und 29: an ir ist nihts vergezzen,
ferner 23, 26: die gröss nach wunsch gemezzen
und 28: an dir ist nihts vergezzen.

20, 3—8 hat Enenkel fast wörtlich übernommen in seine Weltchronik v. 13896ff. (ed. Strauch in Mon. Germ. hist.):

mîn schoener lîp ist wol bekleit,
der ist ze prîs wolgestalt,
swer mit mir solt werden alt,
der hât der werlde lop vil gar,
wan ich bin minneclîch gevar,

ferner Anhang II, 119f.:

ir lîp der was wolgestalt,
er waer bî ir gern worden alt,

und 16110f.:

an ir was niht vergezzen,
ze wunsch was si gemezzen.

Derselbe scheint auch die anderen Gedichte Tannhäusers genau gekannt zu haben, indem er aus dem 1. Leich 9,5 übernahm in v. 12512: und hâst niht wandels umb ein hâr (ebenso 14328), in v. 16114: ir munt bran als ein rubîn an V, 26,1, in v. 14247f.: alles des mîn herze gert, des wart ich von in gewert an IX, 2, 5 und 6 sich anschloß. Auch der Vers als ez Got wünschen solde (22080 und 26575) wird aus IV, 16, 8 entlehnt sein, wie ebenso wohl für einige formelhafte Wendungen solche Tannhäusers vorbildlich waren, so für v. 25224 wer des niht geloub der nem sîn war Tanh. XII, 4, 10, für v. 21924f. swer si gesehen hât der mouz mir der wârheit jehen Tanh. V, 14, 3.

21,4 lautet nach Oehlke (S. 24): dâ man reiet an dem sal. Doch kann diese Gestalt ebenso wie die daraus gezogene Folgerung nicht richtig sein. Denn daß der Reigen im Saale getanzt wurde, ist bei dem Mangel anderweitiger Belegstellen wenig glaublich; in diesem Gedichte ist aber sicher von einem Frühlingstanz unter der Linde die Rede (vgl. v. 25,1), ein Hinweis auf den Reigen in geschlossenem Raum war also, selbst wenn es einen solchen gab, garnicht angebracht. Aber abgesehen von diesem inneren Widerspruch ist die Erklärung auch abzuweisen, weil sie jeden Zusammenhang mit dem folgenden zerstört. Das dâ im Anfang von 21,5 weist auf den vorhergehenden Vers hin, derselbe muß also die Stelle näher bezeichnen, an der ir lîp gedrollen ist. Dann kann aber sal nicht die Bedeutung „Saal“ haben, die ja auch zu reien nicht paßt, sondern wenn die Verse richtig überliefert sind, kann es eigentlich nur die Bezeichnung eines Körperteils sein. Als solche ist es freilich nicht bekannt, aber wenn man Stellen wie Oswald von Wolkenstein 50, 2, 3 (Beda Weber): der weissen brüstlin sal oder 34, 2, 15: deines zarten leibes sal (siehe auch 29, 2, 25) vergleicht, so scheint der Gebrauch von sal auch ohne Zusatz nicht allzufern zu liegen. Auch im Liede von den Grafen Egmont und Horn kann in der Stelle

des van Egmunden schön gemal
von tranen nettede eren sal

(Uhland Voksl. 355, 25) die Bedeutung „Saal“ kaum richtig sein.

21, 6. Besser als die vollen paßt ervollen; vgl. Wigamur 4907:

in rehter wîs ervollen,
ir hüfflîn zart getrollen.

V.

Ohne jede Einleitung beginnt der 5. Leich mit der Aufzählung teils wirklich vorhandener, teils fabelhafter Länder, wobei jedoch im Unterschiede vom 4. insofern eine gewisse Reihenfolge innegehalten ist, als zunächst die Reiche des Orients aufgeführt werden, dann die Kleinasiens und der Balkanhalbinsel den Über-

gang nach Europa vermitteln. Ein Exkurs in die Sagengeschichte, der von Terramers Heerfahrt und den Kämpfen um Oranse berichtet, wurde wohl durch die Erinnerung an die auf spanischem Boden zwischen Christen und Muhamedanern ausgefochtenen Kämpfe herbeigeführt. Zum Schluß treten die Beherrscher der Länder mehr in den Vordergrund, und wenn man Str. 16 mit den ersten vergleicht, die auch nicht von den Ländern, sondern von ihren Gebietern handeln, scheint es fast, als ob die Anlage dieses Leiches dieselbe sei wie die des 4., und ein Leitmotiv in der Überlegenheit des bairischen Herzogs über alle Machthaber der Erde wohl vorhanden, auch hie und da angeschlagen, aber im Ganzen vom Stoffinteresse unterdrückt sei. Mit der persönlichen Wendung, die das Gedicht bei dieser Zuspitzung auf den Gönner Tannhäusers nimmt, scheint zugleich der Übergang zum Tanz verbunden zu sein, indessen bildet dieser nur zu einem geringen Teil den Gegenstand des folgenden; bald geht es von ihm wieder in die Sage zurück, von da zu einem Abenteuer im Stile derer des 2. und 3. Leiches, und so fort, in großen Sprüngen und ohne jeden Zusammenhang; von 18 ab schwindet die Einheit des Inhaltes vollständig.

Dieses Fragmentarische, Abgerissene der Strophen innerhalb des letzten Teiles legt den Gedanken nahe, daß wir in ihm eine Stegreifdichtung vor uns haben, die aus der Fülle der Motive das eine oder das andere herausgriff und mit starker Anlehnung an vorhandene Wendungen zu lockeren Strophen gestaltete. Eine von diesen ist geradezu aus dem Material einer früheren gebildet, man vergleiche

20,3 ez enwart nie baz gestalt	25,3 nie wart baz gestalt ein lîp
20,4 mache vrô mich, saelic wîp	25,4 nu lâ dich minnen, saelic wîp

Diese Übereinstimmung beider prägt sich auch metrisch aus; sie allein haben den kurzen angehängten Vers, der in 25 noch durch ein Übergangsglied mit den vorhergehenden verknüpft ist. Kehren so selbst einzelne Wendungen wieder, so noch mehr manche

Motive; mehrere nicht aufeinanderfolgende Abschnitte haben eine Begegnung im Freien zum Inhalt, sie heben sich von den anderen durch das Präteritum ab: 20, 3 und 4. 22. 26. Aber Erzählung und direkte Anrede an die Heldin des Erzählten stehen auch in ihnen unmittelbar nebeneinander (20, 3 und 4), und es wird dadurch die bei der teilweise erkennbaren Textverderbnis naheliegende Annahme, die Überlieferung trage die Schuld an der herrschenden Verwirrung und es seien etwa Strophen verschiedener Gedichte durcheinandergeschoben, abgewiesen, wie ihr auch das im ganzen einheitliche Versmaß widerspricht.

Man wird also darauf verzichten müssen, einen geordneten Zusammenhang herzustellen und in dem Durcheinander vielmehr die flüchtige Leistung eines Dichters sehen, dem es hauptsächlich darauf ankam, den Tanz mit einem rhythmisch gegliederten Text zu begleiten, der sich daher begnügte, diesen aus Brocken eigener und fremder Gedichte zusammenzusetzen, anstatt ihn wie sonst zu einer festen Einheit abzurunden.

2,3. Der künec von Latrîze wird der aus Wolframs Willehalm bekannte Tesereiz, künec von Latrisête sein, denn dieser wird als äußerst tugendreicher Held gefeiert (87,16—88,12); sein Tod wird demgemäß von Freunden und Feinden oft beklagt. Er gehörte zu den Heiden, nämlich zum Heere Terramêrs und heißt 205, 21 der Arâboys, man dachte sich also sein Reich im Osten.

4,1. In Cornetîn steckt wahrscheinlich auch der Name eines Landes, und zwar steht das im Wigalois häufig genannte Korentîn am nächsten; es ist von wohl ausgefallen und künec aus dem vorhergehenden Verse eingedrungen, darnach wäre etwa zu schreiben:

von dem von Korentîne.

4,3. Thômas ist ohne Zweifel gleich Dômas Damaskus (vgl. Haupt zu MSF. 119,11). Die Formen tomasch und thomasch stehen bei Oswald von Wolkenstein 95, 4, 2 in den Handschriften.

4,4. Encôlie kann nur Nicosia sein, beide Namen unter-

scheiden sich auch in den zwei letzten Silben nur durch einen Konsonanten.

5,1. v. d. Hagens Besserung von Normannia in Armenia ist richtig; in der Gudrun stehen die Formen Normanîe und Ormanîe nebeneinander (vgl. Gudrun ed. Symons 587,1 und 588,3 mit Anmerkungen). Die Form Ormenîe findet aber auch für Armenien Verwendung, so bei Enenkel 21108 Ormenîenlant. Die entsprechende Stelle der Kaiserchronik (v. 316) hat Armenîe. Am deutlichsten zeigen den Übergang zwischen beiden Ländernamen die Hss. der Kaiserchronik selbst an der genannten Stelle. Die meisten haben allerdings Armenîe aber drei Ormenia und eine sogar normanien (siehe Ausg. v. Massmann).

5,5. von den ich singen wil ist ein sehr merkwürdiger Zusatz. Zu einer besonderen Verherrlichung der Tartaren, worauf doch das singen hindeutet, lag wahrlich kein Grund vor, eine solche folgt denn auch keineswegs, vielmehr werden sie mit dieser kurzen Bemerkung abgethan. Daher ist vorzuziehen: von den ich swîgen wil. Der Umstand, daß dies Volk damals der Schrecken Europas war, erklärt zur Genüge eine derart ablehnende Haltung und ein scheues Zurückweichen.

7,1 wird ein unbekanntes Land genannt, in welchem die Frauen teilweise an die Stelle der Männer treten. Die kurze Notiz unterscheidet sich in bemerkenswerter Weise von den sonstigen seit dem Altertum nicht seltenen sagenhaften Berichten über Amazonenvölker, denn bei diesen handelt es sich immer um eine Übernahme sonst den Männern zukommender Berufe und Thätigkeiten durch das weibliche Geschlecht, Tannhäuser dagegen findet das Merkwürdige in einer vom Gewöhnlichen abweichenden rechtlichen Stellung der Frauen. Mit dieser wird sich die Sage kaum beschäftigt haben, die Notiz wird also nicht den mehr am Äußerlichen haftenden Fabeleien über entlegene oder nur in der Phantasie existierende Länder gleichzustellen sein, sondern auf einen wenn auch verdunkelten Bericht über thatsächliche Verhältnisse zurückgehen. Das betreffende Land soll an die Bulgarei grenzen, wird also wohl nördlich von der Donaumündung, etwa in Südrußland

gedacht sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dort auf einer niederen Kulturstufe stehende Völker, die noch dem sogenannten Mutterrecht folgten, sich aufhielten, und die Bevorzugung des weiblichen Geschlechts vor dem männlichen bei der Erbfolge als ein Ausfluß jenes Rechtsverhältnisses anzusehen ist.

11,2. Gramizûn ist wohl auf maurischem Boden zu suchen, daher vielleicht Granazûn zu schreiben und an das Land zu denken, in dem das Hauptbollwerk der Mauren, Granada, lag; ein hiervon abgeleitetes Granatia konnte für den Reim wohl in der obigen Form zurechtgestutzt werden. Granâten heißt das Land bei Oswald von Wolkenstein 3, 1, 14.

12,1. Terramêrs großes Heer war sprichwörtlich, vgl. Seifried Helbling (hrsg. v. Seemüller) VII, 841 ff:

und hât ein her,
daz der künec Terramêr
ein groezers gên Orans nie brâht

und Ottokars Reimchronik (hrsg. v. Seemüller) 48297 ff:

swer prüeven kan grôziu her,
daz volc dâ her Terramêr
Oranse mit besaz.

13,5 stellt Terramêr und Oravil als die beiden zusammen, die manchem Wâleis den Tod brachten. Bezeichnet der zweite Name Arabele, die spätere Gyburg, so wäre sie hier in einem etwas mißgünstigen Lichte dargestellt, als die Urheberin eines unheilvollen Krieges, der großes Leid über das Land ihres Gemahls brachte. Nun steht aber der vorliegenden Form der Name von Terramêrs Bruder, Arofel, näher, der am Kampfe in hervorragendem Maße beteiligt war, den Feinden großen Schaden zufügte, freilich selbst dabei den Tod fand, so daß er allerdings sich grôze nôt schuof. Ihn, nicht Arabele werden wir also in Oravil zu sehen haben.

13,4. ze Turnîs ist in ze Termîs zu ändern. Termes (Terms, Termis) nennt Wolfram Willeh. 41,11 und 63,5 als Wilhelms palas.

19,1. Vivianz ist ohne Zweifel der Neffe Wilhelms von

Oransche, der in der Schlacht von Alitschanz seinen Tod fand. Er wird von Wilhelm beklagt Wolfr. Willeh. 60,21 ff. und dabei als Liebling der Frauen gepriesen (64,5 ff.). klâr ist bei Wolfram sein gewöhnliches Epitheton: 13,21. 47,25. 93,9 und öfter. Im folgenden giebt die Strophe manchen Anstoß, metrisch und inhaltlich; die weiter genannten Personen sind unbekannt, daher ist eine Herstellung kaum möglich. bezzer in v. 2 kann beibehalten werden als Adjektivattribut zum substantivischen war. Die 2. Hälfte ist sehr in Unordnung, Tannhäuser scheint eine französische Quelle benutzt zu haben, wie die Namen und die französischen Wörter klâr, bel amûr (Hs. amîe) und parliure zeigen.

Eschelabiure steht vielleicht in Zusammenhang mit König Eskelabôn von Sêres aus Wolframs Willehalm, von dem es 26,26 heißt:

der dicke tougenlîchen lôn
von werder friwendinne empfienc.

Es scheint hiermit auf eine bekannte Geschichte angespielt zu werden.

20,2. Belagunder ist unbekannt und sieht sehr nach einer willkürlichen Bildung aus. Sollte etwa das Reich Belachûn oder Belacûn aus dem Wigalois dem Dichter vorschweben, der es, um einen Reim zu gewinnen, am Ende umgestaltete?

25,1 und 2 scheinen sich auf die im folgenden angeredete Geliebte zu beziehen, ein si ist also nach slîchet einzuschieben.

VI.

Mit der Klage des Dichters über die kühle Aufnahme, die sein Gesang findet, berührt sich die im 15. Liede; man vergleiche

VI, 2	und	XV, 2, 15 und 16
diu ist sô **kranc**		âne ir **danc**
swaz ich ir ie ge**sanc**		**sanc** ich in ze leide
ze dienste des seit si		den hôchgemüete ist
mir kleinen **danc**		**kranc.**

Der Ton beider Gedichte ist ein gedrückter, er weist sie der späteren Lebenszeit Tannhäusers zu, wie auch der Inhalt.

Das mit 3,3 rehtiu milte ist an den herren tôt aufgestellte

Thema ist keineswegs klar durchgeführt, die Unzufriedenheit mit der Gegenwart stellt sich meist nur dar im Lobe der Vergangenheit, und statt des Gedankens, daß rechte Milde an den Herren tot ist, wird vielmehr der ausgeführt, daß die Herren tot sind, welche rechte Milde übten; auf diesen weist bereits alsô in 4,1 hin.

7,2. der künec geht schon auf Konrad, denn erst nach dessen Tode war das Reich herrenlos, ohne Erben. erben vrî, wie das erbes vrî der Hs. wohl zu verbessern ist, vgl. Trist. 216, 11 (Massmann): belîbet diz lant erben vrî.

14,1 bezieht sich wohl wie der folgende Vers auf alle 4 in 13 genannten Fürsten, wenigstens werden in den anderen Fällen, wo mehrere hintereinander genannt werden, alle in der Aussage zusammengefaßt (10,4. 11,3. 12,3). Darnach wäre der für des zu schreiben, auch milte wird kaum in zwei Versen hintereinander gestanden haben, vielleicht hieß es der tugende.

19. Eine Herstellung der Strophe hat Oehlke versucht (S. 69), allein die Verbindung unt dârzuo in v. 3 derselben ist denn doch recht steif, vor allem ist nicht im geringsten zu erkennen, wie aus einer solchen Fassung die vorliegende hervorgehen konnte. Das lob ûf gât scheint doch darauf hinzudeuten, daß die Strophe ihr eigenes Prädikat hatte, nicht einfach mit alsô das der vorhergehenden übernahm. Ich vermute, daß sie folgendermaßen lautete:

Alsô der jungen vürsten wert,
der ûz Düringen lande,
Albreht und Dietrîch, lop ûf vert,
gebruoder âne schande.

Es wäre also der jungen thüringischen Fürsten rasch emporsteigender Ruhm in ihr gefeiert; ûf varn in diesem bildlichen Sinne ist zwar nicht belegt, doch vergl. man Lobgesang auf Maria und Christus (ZfdA. 4,526) 33,13 f.: des vert embor dîn lop mit süezem sange. Indem man an dem seltenen ûf varn Anstoß nahm und ûf gân dafür einsetzte, wurde der Reim zerstört; der zweite Bestandteil des Namens Dietrich wurde mißverständlich zu lop als Attri-

but gezogen und dadurch die Herstellung der Singularform in v. 1 und 2 bedingt.

35,3 paßt für den Inhalt besser alze vol als alsô vol, letzteres scheint unter dem Einfluß des in v. 2 stehenden alsô eingedrungen zu sein.

Aus den nach 36,10 überlieferten Verstrümmern hat Kück S. 212 regelrechte Verse herzustellen gesucht und sieht in ihnen das Ende des Gedichtes, welches in einen verallgemeinernden Gedanken ausgegangen sei. Allein der Abschluß wäre doch nur ein sehr unvollkommener und gewaltsamer. Von den reinen wîben und den minnebanden war bisher noch gar nicht die Rede, sie gehören einem ganz anderen Gebiete an als der Inhalt des Gedichtes, man könnte also darin eher den Übergang zu einem neuen Teil, als den Abschluß des vorhergehenden sehen, und selbst jener wäre noch ziemlich gezwungen, indem die einzelnen Gedanken nur äußerlich aneinander gereiht werden, aber nicht aus einander hervorgehen. Auch die metrische Form erregt Anstoß. Siebenhebige stumpf ausgehende Langverse bildet Tannhäuser nur mit einer festen Cäsur nach der 4. Hebung, die auch noch häufig durch Reim hervorgehoben wird, gleichmäßig fortlaufende sind bei ihm nicht nur nicht in diesem Leich, sondern auch sonst nirgends belegt. Daher glaube ich Oehlke beistimmen zu müssen, wenn er den echten Schluß für verloren hält und die letzten Verse von dem Leiche trennt. v. 36,11 gehörte vielleicht noch zu diesem, und die in ihm angeführten Eigenschaften bildeten den Anlaß zur Anslickung der drei letzten Zeilen, die wohl kaum dem Tannhäuser zuzuschreiben sind, der nirgends von reinen wîben singt.

VIII—X.

Die Lieder VIII, IX und X bilden eine engere Gruppe, indem sie in gleicher Weise die Übertreibungen des Minnesangs parodieren. In dieser Gattung hat Tannhäuser mehrfach Nachfolge gefunden, Boppe übernahm den Eingang des 10. Liedes für eine Aufzählung von unmöglichen Dingen (MSH. II 385 b), und ein Meistersinger gefiel sich in einer Umbildung und Erweiterung des 9. Gedichtes (Bartsch Meisterl. der Kolm. Hs. 245 ff.). Un-

zweifelhafte Nachahmung Tannhäusers liegt bei Steinmar vor; man vgl. 4,38 (Bartsch, Schw. MS. XIX) wê wie lange sol daz wern mit Tanh. VIII, 3, 3; St. 6, 17 ff. sol ich iemer helfe alde vröude gewinnen, vrouwe mîn daz müeste sîn vil gar von dînen sinnen mit Tanh. IV, 23; St. 11, 27 des wil si von mir niht enbern mit Tanh. X, 1,12. Die Forderungen der Geliebten sind ins Grobmaterielle umgestaltet in Steinmars 11. Liede, am Schluß verheißt sie ähnlich wie bei Tanh. ihre Gunst (v. 29): wirt mir daz sô wend ich iuwer swaere. Auch der humoristische Kehrreim fehlt bei Steinmar nicht, er schließt das 9. und das 13. Lied ab.

In einem Gedichte neckischen Tones übernimmt der Marner aus Tannh. 9. Liede den Gegensatz von Jâ und Nein (Ausg. v. Strauch VII, 1—3): ez enbôt mir sîn Nein, dô ich im seite umbe ein Jâ, während das gleich folgende hie dort unde dâ wohl dem 1. Leich entnommen ist.

Zweifelhaft ist, wie weit Tannh. bei seinen Parodien bestimmte Stellen früherer Dichter im Auge hat. Daß der Refrain des 10. Liedes an einige Verse Reinmars anknüpft (wie Kück S. 210 vermutet), glaube ich nicht, denn das in Betracht kommende Gedicht (MSF. 184,8) enthält gar keine Minneklagen, rühmt im Gegenteil die Gunst der Herrin. Eher könnte man die Parodie auf den Leich Ulrichs von Gutenburg beziehen (MSF. 69 ff.), in dem es 76,8 heißt: swaz si mir tuot dast allez guot, in dem auch die unmöglichen Dinge nicht fehlen (71, 39. 74, 39. 75,6). Ferner parodiert vielleicht der Anfang von IX, 2 die Verse 71, 1—3: doch troestet mich mîn tumber wân, ein guot gedinge den ich hân zir tugenden; 72,5 ob ich die schoenen mac gesehen zwir in einem jâre mag I,11,5 verwendet sein.

2,5. Die Bezeichnung der Geliebten als der blanken ist nicht unbeabsichtigt, der Dichter sucht möglichst viele Farben zusammenzustellen, um durch die Häufung in ähnlicher Weise eine komische Wirkung hervorzubringen, wie IV, 12—13, wo er einen portugiesischen Ritter der Königin von Britannien ein Horn aus Provenze bringen läßt.

IX, 1,5. abe gehört in den folgenden Vers:

daz ich schicke ir den Rôten
hin ab Provenze in daz lant
ze Nüerenberc.

1,13. Zum Gegensatz von Jâ und Nein vgl. E. Schmidt, Reinmar und Rugge S. 115, dazu MSH. III, 37a 8: swaz er jâ gesprechen mac daz ist ir nein, MSH. III 354a 1: swen Got spricht jâ, sô spriche ich nein. Im Übermaß stellt das Gedicht vom übelen wîbe (ed. Haupt) solche Kontraste auf, oft mit Umkehrung des Gegensatzes, z. B. v. 50 und 51:

und spriche ich swarz sî sprichet wîz,
spriche ich wîz si sprichet swarz.

In dieser Art geht es weiter: 58, 59, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 79, 83. Doch fehlt der Gegensatz von jâ und nein.

1,15. si ist ze lange gewesen ûz mîner huote ist für die diesem Gedichte zu Grunde liegende Gesinnung bezeichnend, indem sich darin der völlige Bruch mit den Anschauungen des Frauendienstes kundgiebt. In feinerer Form giebt Tannhäuser einer Anschauung Ausdruck, die der derbere Meistersinger in die groben Worte kleidet (168):

er sol si bî dem nacke vân,
sol si mit einem knüttel slân.

heilalle, jâ (s. Grimm Gram. III, 296) und wâfenâ waren Weh- und Hilferufe, auch ziehent herze gehört dazu (Grimm Gram. III, 303 = ziehent herzuo); daß das sonst vorkommende zeter darin enthalten ist, zeigen einmal Übergangsformen wie ziehter (MSH. II, 21a) und zether (Tristan des Heinrich von Freiberg 4964), andrerseits die Häufigkeit der Verbindung von zeter mit wâfen (Mhd. Wb. 3,873), der niederdeutsch (t)iodûte unde wâpen entspricht (Schiller und Lüben, mittelnd. Wb. 4,548). Der Ursprung dieses Rufes ist freilich ziemlich dunkel, und es ist nicht gerade wahrscheinlich, daß man, selbst wenn er aus ziehent her oder herzuo entstanden ist, zu einer Zeit als die abgeschliffene Form zeter bereits herrschend war, noch die Etymologie gekannt habe, was doch aus ziehent herze zu schließen wäre. Überdies

ist herze wegen der Übereinstimmung mit dem Substantiv verdächtig, es sieht ganz darnach aus, als ob es diesem nachgebildet sei. Deshalb ist aus der vorliegenden Stelle für die Etymologie von zeter schwerlich etwas Sicheres zu entnehmen, vielleicht ist schon ziehent allein eine Umgestaltung des mißverstandenen zeter, ziether, während herze etwa mit dem dunklen harziò harz im Gedichte von Meier Betzen Hochzeit (Graff Diut. 2,87; Hätzerl. 2,67, 285) in Verbindung zu bringen ist (Vgl. Lexer, Mhd. Wb. I, 1191).

Das 10. Lied giebt Bartsch Liederd. 47, 131—184.

2,9. Gahmurets Kampf vor Kamvoleiz scheint sprichwörtlich gewesen zu sein. Vgl. Seifried Helbling 15,107:

> seht wâ Gamuret
> vor Kamvoleiz daz beste tet.

XI.

1,11. Unter dem gürtelsenken wird ein Anziehen des Gürtels, der sich beim Tanze gelockert hat, zu verstehen sein. IV, 21,3 ist seine Lage beschrieben, er liegt auf den Hüften und ist vil wol gesenket hin ze tal. Das letztere kann wohl nur auf das verzierte vorne herniederhängende Ende desselben gehen, den sogenannten senkel (Vgl. Weinhold D. Fr. II, 282). Beim Festerziehen wurde der Gürtel weiter durch die Rinke gezogen, also der Senkel verlängert und damit tiefer zur Erde gesenkt.

Die 2. Strophe enthält in v. 6 und 11 zwei auffallende Diminutivbildungen, kelli und sîtüli. Letzteres kann unmöglich zu sizzel gehören, zu dem es Lexer in seinem Mhd. Wb. stellt, ein derartiges unverschobenes t auf oberdeutschem Gebiete wäre beispiellos; es kann nur eine Ableitung von sîte sein, muß also einem sonstigen sîtelîn gleichstehen. sîtelîn erscheint auch in einem Kenntnis der Tannhäuserschen Gedichte verratenden Leiche (MSH. III, 486n), den besonders dies Lied beeinflußt zu haben scheint (vgl. 17,1 ir kele blanc; 17,2 an wîzen handen vinger lanc; 17,3 ir brüstel . . . ûf gedrât; 18,2 ir ûf gedrollen hüffelîn), der also das seltene Wort ihm entnommen haben wird. Nun liegt aber

der Hauptanstoß darin, daß sich solche Diminutivbildungen auf -li in der mhd. Zeit auf das Alemannische beschränken (Weinhold, Mhd. Gr. § 282); v. d. Hagen IV, 433 Anm. 4 schreibt daher diese beiden dem Schweizerischen Abschreiber zu. Damit ist freilich das ü der zweiten Silbe noch nicht erklärt. Auch hätten wir, wenn wir sîtelîn einsetzten, einen Daktylus, der durch ein dreisilbiges Wort mit der Tonabstufung ′ ˘ ‵ gebildet würde; solche finden sich sonst bei Tannhäuser nicht. Deshalb rühren die Formen vielleicht doch von ihm her und sind Nachklänge der ahd. Diminutivbildung auf -ili (Grimm Gr. III, 670), indem sîtüli absichtlich etwas ungewöhnlich gebildet wurde, um den derben Ausdruck zu verschleiern, die Wahl von kelli aber sich durch den Mangel eines anderen Diminutivs zu kele erklärt.

4,12 ist um eine Hebung zu kurz; vor rîchen wird Tiutschen zu ergänzen sein nach VI, 4,4. Der weite Begriff wird dadurch nicht etwa eingeschränkt, denn die Wendung in allen diutschen rîchen ist zur Formel erstarrt, vgl. Enenkel 10837 ff.:

her Saul, als ich hân vernomen,
er was sô schôn ze velde komen,
daz im in diutschen rîchen
nieman moht gelîchen.

XII.

1, 1—4. Im Eingange des 1. Spruches sind offenbar Reminiscenzen an Spervogel und Reinmar v. Hagenau verwertet, s. Kück S. 211. Auch der Marner hat den Spervogel'schen Spruch (MSF. 22,9) benutzt in 14, 100—110 (hrsg. v. Strauch):

v. 104 die kêrnt mir den rügge

109 grüezet ez vil trâge

100 dô ich bî guote was (bei Spervogel negativ: swenn er des guotes niht enhât).

106 schade scheidet liebe mâge; Sperv.: sô scheidet schade die mâge (MSF. 21,36).

2,1 Sô mir mîn dinc niht ebene gât ist formelhaft, vgl.

Rubîn MSH. I, 315a XII ob im sîn dinc niht ebene gât, Freidank 96,5 f.: manic man vil friunde hât, die wîl sîn dinc iht ebene gât.

2,3. ich wolde ist zu trennen in ich wold'ê; vgl. MSH. II, 234 b 5 und Tanh. XIV, 1,8.

Zu Str. 3 vgl. Bartsch Liederd. 47, 185—192 und Wackernagel, Germ. 5,291.

Bartsch hat einige wohl unnötige Änderungen vorgenommen, so vor Unrât her zugefügt. Doch kann Auftakt hier fehlen, weil die Personifikation einem Eigennamen gleichsteht; übrigens läßt sich das Prädikat her doch nicht überall durchführen, vor Seltenrîch ergänzt es auch Bartsch nicht. der Zadel und der Zwîvel wird gleichfalls beizubehalten sein, vgl. Bruder Wernher MSH. III, 19a V; es scheint fast, als ob die Gleichmäßigkeit vermieden und eine Abwechslung zwischen dem Artikel, dem Prädikat her und dem einfachen Namen erstrebt ist.

Die Strophe hat zwei Verse weniger als die anderen, doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie nur durch ein Versehen ausgefallen sind, etwa nach v. 4, und in ihnen noch weitere Gesellen beim Hausbau aufgeführt waren. Die formale und inhaltliche Selbständigkeit je zweier Verse machte es in einer solchen Aufzählung möglich, daß einige Glieder fortfielen, ohne eine Spur zu hinterlassen.

5. Tannhäusers Hofzucht berührt sich vielfach mit anderen Gedichten dieser Gattung, so gleich im Eingang, der an den des Winsbeke erinnert.

Zu v. 2 vgl. Keller, Erzähl. 41,24:

Lieber sone, nu volge meyner lêre.

v. 3: Walther 37,31: den boesen solt dû iemer gerne unheimlîch wesen.

Pfeffel (Bartsch SMS. V) 35: swâ du sehest die besten dâ solt du wonen bî.

Reinmar v. Zweter 199,9: daz du sîst gerne bî den besten.

Hätzerlin II, 24, 39 und 40:

Füeg dich zuo den pesten
Fliuch die snoeden gesten.

Keller, Erzähl. 537,28 f.:

den guten bis gern by,
dy argen fluch zu aller stund!

vgl. auch Winsbeke 23.

v. 7. Zum Mäßigtrinken ermahnt auch Walther 29, 25 ff. und 35 ff., Hätzerlin II, 70, 41 und 185, Keller, Erzähl. 538,9 ff. In der zweiten Vershälfte ist die Negation nicht zu entbehren, also ieman in nieman zu ändern.

v. 8: Walther 37,33 sprich wol den wîben. Winsbeke 10,7: den wîben allen schône sprich. 13,8 du solt in holt mit triuwen sîn unt sprich in wol. Hätzerl. II, 24,43: sprich vrouwen alzeit wol.

v. 9. von wîben gehört zu rüemen, daz zimt wol ist eingeschoben, vgl. Keller Erzähl. 523,25: rume dich der wib niht (dazu 523,35—524,2); Keller Fastnachtsp. 1345,6: Von den mannen wie si sich von den weybern riemen (Titel eines Fastnachtspieles).

XIII.

Bartsch, Liederb. 47, 193—247.

Das 13. Gedicht verdankt einer Fahrt nach dem heiligen Lande seine Entstehung, dur Got vuor ich von lande heißt es 5, 15. Diese Worte würden am besten auf die Hinfahrt passen, nichtsdestoweniger setzt Oehlke die Abfassung des Gedichtes in die Zeit der Heimreise (S. 71): „Tannhäuser kommt aus dem gelobten Lande (der Türkîe).“ Aber wie stimmt es dazu, daß trotz der hervortreten den Neigung des Dichters, mit seinen neu erworbenen Kenntnissen zu prunken, Palästina und ein Aufenthalt daselbst mit keinem Worte erwähnt wird? Auch finden die rückwärts schweifenden Gedanken in Apulien den letzten festen Punkt, an dem sie haften können, während sich doch die Sehnsucht des Heimkehrenden nicht auf dieses fremde Land, sondern auf die engere Heimat gerichtet hätte. Zu einer nach Osten gerichteten

Fahrt stimmt es, wenn die Winde von **Barbarîe** und von **Türkîe** als widrige genannt werden; man wird dabei an Südost- und Nordostwinde zu denken haben (**Barbarîe** steht **V** unter den orientalischen Reichen), die den von Kreta kommenden Schiffern natürlich hinderlich waren. Schließlich ist auch der Ton des ganzen Gedichtes in Betracht zu ziehen, in dem eine mehr gedrückte als freudige Stimmung herrscht; die Sorge, mit der der Dichter an die Zukunft denkt, ist wohl erklärlich, wenn diese ein ungewisses, gefahrvolles Unternehmen in Aussicht stellte, nicht aber, wenn dem lange Entfernten die Rückkehr winkte, die Teilnahme an Frühlingsluft und Tanz, woran er mit Sehnsucht denkt, in naher Aussicht stand. Alles dies in Verbindung mit 5,15 läßt die Abfassung des Gedichtes zur Zeit der Hinreise wahrscheinlicher erscheinen.

1,5. Unter den Freuden und der Kurzweil des Frühlings und Sommers erscheint auch der Gang zum Brunnen, der seine Wurzel in alten Volksgebräuchen zu haben scheint. Seiner geschieht noch Erwähnung in einem Volksliede, **Uhl. 57,2**, einem Mailiede:

> **spazieren zu den brunnen**
> **pflegt man in diser zeit.**

Eine prunkvolle Ausgestaltung der einfachen Sitte sind die Brunnenfahrten, wie eine solche z. B. in einer Hs. des 15. Jahrh. beschrieben wird (**Uhl.** Schr. **III, 468**). Die Liebenden sehnen nach dieser Erzählung den Tag der Brunnenfahrt herbei, ist er gekommen, so gesellt man sich paarweise zusammen:

> **manig lieplich pare ie zwei und zwei**
> **fugten sich zusamen,**

überall sieht man **ir zwei und zwei verschlossen.** Ähnliche Fahrten fanden schon in der höfischen Zeit statt, vgl. **Flore u. Blanscheflur 161** ff., besonders **212** f., **231** ff. Hält man diese Stellen zusammen und erwägt, daß gerade die Trennung in einzelne Paare so stark betont wird, so scheint es, als ob dem Gange zum Brunnen eine ähnliche Bedeutung zukommt, wie dem Gange in die Blumen, also gerade die Annäherung Liebender, das paarweise Zusammensein das Wesentliche ist. An ein Lust-

wandeln mit Frauen scheint auch Tannhäuser zu denken, wenigstens wird v. 8 nach der sehr annehmbaren Herstellung von Bartsch ein solches erwähnt.

2,1. Nach Sommer, Flore, Anm. zu 1753 hat nur an dieser Stelle saelic die allgemeine Bedeutung „reich an". Doch läßt er die Möglichkeit offen, daß der Ausdruck ironisch sei, und diese Erklärung ist entschieden vorzuziehen, da eine Zusammenstellung wie „mit Leid gesegnet" gerade dem neckischen Ton unseres Dichters entspricht, der sich des Gegensatzes, der in dem Kompositum liegt, wohl ebenso gut bewußt war wie nachher (3,2), wenn er von einem boesen trôste redet.

Die 2. Strophe geht zunächst nur auf die Seefahrt. Aber sie ist so allgemein gehalten, daß es scheint, als ob Tannhäuser in ihr ein Bild seines ganzen Lebens entwerfe, wie er unstet umherschweift von Ort zu Ort, wie ihn die Zeitenstürme heute hierhin, morgen dorthin werfen, wie ihn trotz seines fröhlichen Singens die Sorge um die Zukunft beschleicht. Dieser Doppelsinn scheint auch dem Schlußverse eigen zu sein, der Dichter denkt nicht nur mit Furcht an den Tag, da er dem Schiffsherrn seine Schulden bezahlen muß, sondern auch an den, an welchem ein anderer wirt von ihm Rechenschaft fordert, der, in dessen Dienste er die Fahrt unternommen hat. Denn auch Gott wird verglichen mit einem Wirte, der den Menschen borgt, vgl. MSF. 121,7 ff. (der von Kolmas):

wir suln durch niht enlâzen wir bereiten den wirt
der uns hât geborget dâ her mangen tac.
gelt im: ditze leben smilzt als ein zin;
ez gât an den âbent des lîbes; der morgen ist hin.
wir suln uns bezîte des besten berâten.

Auch diesem letzten Gedanken giebt Tannh. Ausdruck:

daran solde ich gedenken die wîle ich mich vermac.

3,15. in müßte man auf die Schiffer beziehen, da sturmwinde zu weit absteht; das giebt aber keinen Sinn, daher ist in durch im zu ersetzen, welches wie 2,15 auf den Inhalt des folgen-

den Satzes geht. Die beiden in' im Anfange der Verse 15 und 16 haben den Fehler verschuldet.

5. Daß die Aufzählung der Winde nicht bedingt ist durch v. 4 daz ich muoz winde bîten, sich daher nicht auf die widrigen beschränkt, macht gleich die erste Gruppe deutlich, in der vier Winde aus den vier Hauptthimmelsrichtungen genannt werden; Tannhäuser wird also alle, die ihm bekannt geworden waren, hier aufgezählt haben. Nach seiner Angabe sind es 12, während in der überlieferten Gestalt des Textes nur 11 sich erkennen lassen. Kück hat nun S. 210 in dem kriec (v. 9) den zwölften vermutet, indem er meint, dies Wort sei eine Entstellung von Circius. Allein wie sollte man aus jenem Halbverse dann noch einen zweiten Wind erhalten? Falls ûz Rômanîe von kriec zu trennen ist, wäre wohl ein der davor nicht zu entbehren. Überdies steht der Circius in der angezogenen Windrose unter lateinischen, aus gelehrter Überlieferung stammenden Namen, während Tannhäuser seine Kenntnis anscheinend aus dem Leben geschöpft hat und die Bezeichnungen nennt, die er von den Schiffern hörte (die mir genennet sint); sie berühren sich daher auch vielfach mit denen des weitgereisten Oswald von Wolkenstein. Vor allem aber spricht gegen jene Konjektur die Anordnung: für jeden Namen ist ein Halbvers bestimmt, je vier sind zu einer Gruppe vereinigt; die v. 9 und 10 umfassende wird abgeschlossen durch eine einen Halbvers füllende zusätzliche Bemerkung, wodurch in den vorletzten zwei Winde zusammengedrängt werden. Die Verse 11 und 12 bilden die 3. Gruppe, enthalten aber nur drei Namen, in ihnen ist also der fehlende zu suchen, und zwar, da v. 12 dem 10. analog gebaut ist, in der ersten Hälfte dieses. Nun hat schon v. d. Hagen zu Mezzol ital. mezzodi Süden verglichen, wahrscheinlich mit Recht, denn italienische Namen kommen auch sonst vor. Dann kann aber der Vers in der vorliegenden Form nicht richtig sein, denn solche Verwirrung ist dem Dichter doch nicht zuzutrauen, daß er einen Südwind von Norden kommen ließe. Daher wird zu schreiben sein:

der Norden unt der Mezzot,

indem beide Male der Name der Himmelsrichtung auf den Wind übertragen ist. Wir gewinnen freilich dadurch nicht eine genaue Windrose, wissen aber auch garnicht, ob Tannhäuser eine solche zu geben beabsichtigte.

Von den sonst genannten Winden treffen wir den kriec als grego bei Oswald v. Wolkenstein 28, 2, 13. Er erscheint bei diesem als einer, der die ostwärts gerichtete Fahrt hemmt, es konnte daher wohl von ihm gesagt werden, daß er ûz Rômanîe komme. Noch heute bezeichnet spanisch gregal einen Nordostwind im Mittelländischen Meere, es ist der griechische Wind, der ital. vento Greco heißt.

Oswald v. Wolkenstein kennt auch einen maistro Proventz (28, 2,11), der wohl dem meister ab den Alben entspricht, jedenfalls aber zeigt, daß maestro, deutsch meister, Bezeichnung eines Windes war.

Tannhäusers Levandân erscheint bei Wolkenstein als Levant: 29, 1,2. 28, 2,18.

Beide Dichter haben sich an die italienischen Windnamen angeschlossen, Wolkenstein, indem er sogar die fremden Formen übernahm (grego, maistro), Tannhäuser, indem er sie verdeutschte, soweit es ihm möglich war (kriec, meister). Über seine Gewährsmänner können wir nicht in Zweifel sein; er ist von Apulien aufgebrochen, die Schiffer waren also Italiener; mit diesen hat er sich auf der Fahrt über Wind und Wetter unterhalten (3,11), sie haben auch seine Kenntnis der aufgeführten Namen beeinflußt.

XIV.

In XIV glaubte Kück S. 211 eine Sammlung von Sprüchen zu erkennen. Es ist nicht zu bestreiten, daß formal und inhaltlich manches dafür spricht, so namentlich die Selbständigkeit der einzelnen Strophen. Allein Kück muß doch die Zusammengehörigkeit von je zwei Strophen zweimal zugeben, und so glaube ich denn doch, daß das Gedicht einheitlich ist, trotzdem es in eine Reihe ziemlich selbständiger Betrachtungen auseinanderfällt, und

daß die Strophen nicht zu verschiedener Zeit entstanden sind. Denn sie behandeln alle das gleiche Thema und stehen auch in einem lockeren Zusammenhange. Die dritte Strophe enthält die Erklärung für die 2,9 aufgeworfene Frage: **wer looset mir diu pfant?**; sie nennt die Ursachen der Verpfändung und schildert die aus der Nichteinlösung sich ergebende schlimme Lage; es ist doch kein Zufall, wenn gerade in ihr und im letzten Verse der vorhergehenden nur von Pfändern die Rede ist. Ihr Schlußvers leitet wieder auf die beiden folgenden über: weil Tannhäuser niemand weiß, der geneigt wäre, ihn aus seiner Not zu befreien, wird der Verlust, den er mit Friedrichs Tod erlitten hat, ihm um so fühlbarer, er denkt an die schönen Tage, die er bei ihm verlebte. Aber immer kommt er auf die Gegenwart zurück, **mîn vröude ist elliu mit im tôt** sagt er und führt diesen Gedanken dann in der 6. Strophe weiter aus. Alles das paßt so gut zusammen, daß man die Einheit der Strophen wird festhalten müssen.

2. Tannhäusers schwungvolle Aufzählung von Gesangsthemen, die an Uhlands Verse aus „des Sängers Fluch": Sie sangen von Lenz und Liebe . . . erinnert, knüpft an Walther 28,4 ff. an:

> **zâî wiech danne sunge von den vogellînen,**
> **von der heide und von den bluomen als ich wîlent sanc!**
> **swelch schoene wîp mir denne gaebe ir habedanc,**
> **der liez ich liljen unde rôsen ûz ir wengel schînen**
> . . . .
> **sô mac der wirt wol singen von dem grüenen klê.**

Diese sehr bekannte, auch von Ulrich von Singenberg nachgeahmte Strophe scheint Tannh. auch sonst noch benutzt zu haben, der unfreundliche Ruf des **wirtes „gast wê dir wê"** kehrt ähnlich bei ihm wieder (XIV, 4,9). Ferner hat er sich an seinen berühmten Standesgenossen angeschlossen, indem er einen bildlichen Ausdruck desselben, 24,33 **mîn dach ist fûl, sô rîsent mîne wende** auf die Wirklichkeit übertrug und zu einem tragikomischen Bilde eines

heruntergekommenen Hauswesens erweiterte (XIV,6), oder eins seiner Adynata (VIII, 3, 7—10) von ihm übernahm: 52,35

möhte ich ir die sternen gar,
mânen unde sunnen
zeigene hân gewunnen,
daz waer ir, so ich iemer wol gevar.

Zu Str. 6 ist eine Klage über Armut, bei Keller Fastnachtsp. 1349 ff. zu vergleichen, besonders 1350 unten:

ich kan weder packen noch maln.

Eine weit ausgeführte Schilderung des Mangels s. ebenda 1137 f. Andrerseits wird auch der Vorrat gepriesen, so von Walther; 34,34:

die wîle ich weiz drî hove sô lobelîcher manne,
sô ist mîn wîn gelesen und sûset wol mîn pfanne;

ausgeführter Meier Helmbrecht 1438 ff. (hrsg. v. Keinz):

sô schrîet mir mîn pfanne,
sô ist gelesen mir der wîn
und sint gefüllet mir diu schrîn,
sô ist gebrouwen mir daz bier
und ist wol gemalen mir.

XVI.

Fünf Rätsel sind im 16. Gedicht enthalten, die jetzt alle gelöst sind (vgl. AfdA. 17,79 f.), und zwar in folgender Weise:

1) v. 1—4 : Adam und Eva (R. M. Werner ZfdA. 31,363).
2) v. 5—8 : Adam und Eva.
3) v. 9 u. 10 : Der Hund in der Arche Noah.
4) v. 11 u. 12 : Der Leib Christi im Abendmahl (Roethe, Reinm. v. Zw. Anm. zu I,62).
5) v. 13 u. 14 : Der Mord des Thomas Becket (Roethe, ZfdA. 30,419).

Es sind nicht eigentlich volkstümliche Rätsel, denn sie be-

ruhen auf den Erzählungen der Bibel und zum Teil sogar auf christlicher Dogmatik, ihre Form ist auch ziemlich gekünstelt (vgl. Roethe, Reinmar v. Zweter, S. 251), so daß es scheint, als ob sie aus gelehrt-theologischen Kreisen hervorgegangen seien. Doch ist dadurch keineswegs Tannhäusers Zugehörigkeit zu diesen bedingt, denn es ist garnicht wahrscheinlich, daß die eigentlichen Grundgedanken von ihm herrühren, sie kehren mit kleinen Abweichungen in der Fassung so mannigfach wieder, daß es nicht angeht, sie ihm zuzuschreiben. So wurde der Umstand, daß die ersten Menschen nicht geboren, sondern geschaffen waren, vielfach zu scheinbar paradoxen Behauptungen verwertet, man vergl. nur in der Rätselsammlung ZfdA. 3,33 no. 53: wer gestorben und nit geborn sei? 54: wer geborn sei e dan vater und muotter? Reinm. v. Zweter 205:

ein bruoder sînen bruoder sluoc,
ê daz ir beider vater wart geborn.

Solche Rätsel waren weit verbreitet, denn es bildeten sich feste Formeln dafür aus, vgl. XVI, 6 und Reinm. v. Zw. 188: unt wart doch nie geborn von vrouwen lîbe,

v. 7 und MSH. III 49 a 3:

alsô der man
der keine muoter ie gewan.

Zu v. 6 vergleicht sich noch Bartsch Meisterl. 37,2 unt wart doch nie geborn von keinem wîbe.

Ebenso beliebt war der Scherz mit der Arche Noah, die als die ganze Welt bezeichnet wurde, weil sie alles Lebende umfaßte. Vgl. ZfdA. 3,33 no. 56: wer geschryen hab das die gantz welt hort? Antw.: der esel in der archen Noe.

Diese Scherzfrage ist ganz volkstümlich geworden und viel variiert, sie lebt wohl noch jetzt fort, vgl. Schröer, Rätselfragen, Wett- und Wunschlieder, in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde III (1893) S. 70 unten:

In welcher Schüssel die Welt gessen hat?
Das ist in Noä Kasten gewesen.

Bei dem 4. Rätsel spricht eigentlich schon der Zusatz daz

habent die wîsen meister wol bevunden gegen Tannhäusers Originalität, der Gedanke kehrt in mannigfachen Variationen wieder, wenn auch nicht immer in Rätselform (Vgl. Roethe zu Reinm. v. Zw. I,62). Auch die Ermordung Thomas Beckets wird bereits vor Tannh. zur Herstellung eines scheinbaren Unsinns benutzt sein, vgl. ZfdA. 30, 419. Ist das erste Rätsel bisher nicht anderweitig belegt, so wird das nur Zufall sein und die Ansicht nicht erschüttern können, daß der Grundgedanke der Rätsel und damit die gelehrte Bildung, der sie entstammen, nicht beim Tannhäuser zu suchen ist.

Das Bußlied der Jenaer Handschrift.

Außer den bisher behandelten Gedichten, welche die Heidelberger Hs. C überliefert, enthält die Jenaer Liederhs. J noch ein vereinzeltes Lied, ein Bußlied, unter dem Namen Tannhäusers. Gegen die meist nicht angezweifelte Echtheit dieses hat Oehlke S. 13 f. gewichtige Bedenken erhoben, begnügt sich aber schließlich mit einem non liquet. Ich meine aber doch, daß man noch einen Schritt weiter gehen und das Lied dem Tannhäuser absprechen darf. Schon die Art der Überlieferung erregt Bedenken, die Jenaer Hs. enthält kein weiteres Lied Tannhäusers, welches die Echtheit dieses beglaubigen könnte; in die erhaltene Sammlung seiner Gedichte ist es nicht aufgenommen, obgleich es doch, wenn es wirklich, wie man meint, Anlaß zur Sage gab, ziemlich bekannt sein mußte. Auch die Metrik spricht eher gegen als für die Echtheit; die Strophe ist allerdings aus denjenigen Versen gebildet, welche in Tannhäusers Tönen zumeist vorkommen, allein schon die Gruppierung weicht teilweise ab, der Abgesang beginnt mit einer Versgruppe 4 + 4 + 3⌣, also einer Erweiterung der achthebigen Periode, wie sie bei jenem sich nur am Ende findet. Überhaupt hat er nie einen so weitschichtigen Ton gebaut, dessen Abgesang schon allein eine umfangreiche dreiteilige Strophe liefert. Der unbekannte Verfasser desselben scheint eine Tannhäusersche Strophe, vielleicht die des 7. Liedes, benutzt und durch starke

Aufschwellung die seinige daraus hergestellt zu haben. Auch der Satzbau stimmt wenig zu dem der echten Gedichte. Umfangreiche Perioden sind in ihnen selten, während sie hier geradezu den Stil beherrschen, so z. B. 1, 9—20. 2, 5—11. 12—16. Schwerfällige und schleppende Konstruktionen sind dabei nicht vermieden, so wird öfter von einem dazsatz noch ein neuer mit daz eingeleiteter abhängig gemacht: 1, 9—11. 2, 9—11. 13—15. Alles dies ist mit in Betracht zu ziehen; entscheidend ist aber der Inhalt, der nicht das geringste von Tannhäusers recht bedeutender Eigenart aufweist, ja zu derselben in ziemlich starkem Gegensatz steht. Schon der Eingang ist recht unpassend; was hat wohl der schöne Tag mit der ernsten Büßerstimmung zu thun? Nicht einmal der Gedanke, beides in Kontrast zu stellen, ist dem Dichter gekommen, ein Zeichen dafür, wie handwerksmäßig er bei der Abfassung zu Werke ging. Tannhäusers Eingänge sind ja auch teilweise schematisch genug, so im 1. und 2. Leich, aber sie haben doch eine gewisse Berechtigung in der engen Verbindung dieser Gedichte mit dem im Freien stattfindenden Tanz, während andere Stellen einen für die Schönheit der Natur außerordentlich empfänglichen Sinn erkennen lassen. Hätte aber der Dichter des Bußliedes auch nur noch ein wenig von solchem besessen, so würde er ein minder heiteres Bild, vielleicht die öde Jahreszeit, mit der ernsten Büßerstimmung parallelisiert haben. Allein auch sonst mangelt es ihm an wahrer Empfindung, herrscht die Schablone. In ermüdender Breite wird eine Menge trockener, allgemein gehaltener Wendungen aneinander gereiht, und vergebens späht man aus nach einer Stelle, wo ein inniger, warmer Ton bezeugte, daß ein von der Last der Sünde niedergebeugtes Gemüt zu wahrer und echter Buße sich durchgerungen habe. Oder soll man etwa aus dem in hypothetische Form gekleideten Bekenntnis:

hân ich zebrochen dîn gebôt
daz solt du lûterliche
verkiesen

(3,12) entnehmen, daß der Dichter ein inneres Bewußtsein seiner Sünde hatte, von der Größe seiner Schuld durchdrungen

war? Darf man einem Manne, der über sein bisheriges Leben nichts weiter zu sagen weiß als

ich habe gesündet mîne tage
und ist mir noch vil selten ê berouwen

(2,5), der so gleichmütig, fast nachlässig über seine Vergangenheit spricht, eine tiefgehende Reue und ernstgemeinte Buße zutrauen? Solche aber, nicht ein äußerliches Sündenbekenntnis, darf man vom Tannhäuser erwarten. Denn es ist nicht seine Sache, religiöse Empfindungen zu heucheln. Wir haben ihn kennen gelernt als einen weltlich gesinnten Mann, der sich um sein Seelenheil wenig kümmert; Gefühle der Frömmigkeit liegen ihm fern und werden selbst durch die Kreuzfahrt nicht geweckt, ja er scheut sich nicht, auf dieser gut Essen und Trinken scherzhaft vom Höchsten als Lohn zu erbitten. Wenn ein solcher Mann je dazu kam, ein unzweideutig ernstes Bußlied zu verfassen, so bedeutet das einen völligen Umschwung seiner Gesinnung, er hat dann einen Strich durch sein vergangenes Leben gemacht, hat das buntfarbige Kleid des frohen Weltmanns abgelegt und mit ihm das, worauf bisher all sein Sinnen gerichtet war, als nichtigen Tand beiseite geworfen. Dieser Wandel konnte auch bei Tannhäuser eintreten, aber eine nicht unpoetische Natur wie er hätte für diesen einen kräftigeren und wärmeren Ausdruck gefunden, hätte mit einer ähnlichen Inbrunst, wie sie sich in der Schilderung der Liebesscenen offenbart, auch das Gebet zu erfüllen gewußt. Das Lied könnte auch nur in die Zeit gesetzt werden, als sein weltlicher Gesang bereits verstummt war, es müßte also später gedichtet sein als zum Beispiel XII, 1, wo er noch ganz als der alte Bruder Leichtsinn erscheint, der auch im Unglück den Kopf oben behält und die Sorgen mit Scherzen versingt; es müßte auch nach VI und XV fallen, die dem höheren Alter angehören, die aber trotzdem nicht im geringsten auf einen Gesinnungswechsel hinweisen, vielmehr bekunden, daß der Dichter nicht mit sich unzufrieden ist, sondern mit der seinem Singen unzugänglichen

Jugend oder den kargen Fürsten. Erscheint er hier mit seinem Preise der alten guten Zeit als bejahrter Mann, der sich nicht mehr in die Gegenwart zu finden vermag, so sieht der Dichter des Bußliedes noch eine längere Lebenszeit vor sich, die es ihm ermöglicht, seine Sünden zu büßen, seinen irdischen Leib die Strafe seines sündigen Thuns ernten zu lassen. Auch dies spricht gegen Tannhäusers Autorschaft, und alle Gründe zusammen dürften wohl ausreichen, das Zeugnis der Jenaer Hs. als unzuverlässig erscheinen zu lassen und das in ihr überlieferte Lied einem unbekannten Dichter von mäßigem Talent zuzuweisen; Tannhäusers Namen trägt es ebenso mit Unrecht, wie die Tischzucht, wie die Meisterlieder der Kolmarer Hs. (Oehlke S. 1 f.). Dann kann es freilich nicht zur Entstehung der Sage beigetragen haben, wird vielmehr erst in Anlehnung an diese entstanden sein, indem es Tannhäuser in den Mund gelegt wurde zu einer Zeit, als er bereits typischer Büßer war; freilich verstand der Dichter es nicht, es auf Grund der Sage individuell zu gestalten, sondern bewegte sich auf der bequemeren und mehr betretenen Bahn allgemeiner Wendungen.

Durch diese Auffassung wird die Herleitung der Sage aus Tannhäusers Gedichten keineswegs bedeutend erschwert, denn das Bußlied bot ihr mit seinen farblosen Reflexionen doch nur wenig Anknüpfungspunkte. Sie hielt vor allem die hervorstechenden Züge fest, des leichtsinnigen Ritters üppiges Genußleben, seine an Frauenschönheit sich berauschende Sinnlichkeit, seine leidenschaftliche Hingabe an weltvergessene, sinnbethörende Minne. Indem sie diese Züge ausgestaltete, schuf sie einen weit einheitlicheren Charakter, als sie aus der Verbindung der fröhlichen Gedichte mit dem trockenen Bußliede ihn gewinnen konnte. Auch der Tannhäuser der Sage ist zuerst gottabgewandt, weltlich durch und durch, aber eine leidenschaftlich empfindende Natur, die auch nach dem Umschwung sich selber getreu bleibt; der Größe seiner Sünde entspricht die Aufrichtigkeit seiner Reue, der Heftigkeit der Leidenschaft, die ihn fortriß in tolle Sinnenlust,

sein Ringen nach der himmlischen Gnade und seine Verzweiflung, als deren Thor ihm auf ewig verschlossen scheint. Dazu liegen die Keime in den Gedichten der Heidelberger Hs., dazu paßt aber nicht das Bußlied mit seiner mattherzigen Breite; nur der Verfasser der ersteren ist der echte Tannhäuser, wie er im Liede fortlebt bis auf unsere Zeiten.

Berichtigungen.

Seite	5	Zeile	13	v. ob. ergänze nur vor auf.
„	8	„	16	v. unt. hinter Boden kein Komma.
„	9	„	11	v. unt. l. Abenteurerlebens.
„	43	„	4	v. ob. l. ´˘ ´˘ ´˘
„	47	„	8	v. ob. l. swer statt wer.
„	57	„	7	v. ob. l. líp.
„	66	„	7	v. unt. l. (15) statt (17).
„	98	„	9	v. unt. l. doch statt doch.
„	99	„	11	v. ob. l. si statt sî.

C. Vogt's Buchdruckerei, Berlin W., Linkstr. 16.